

BURCKHARDT

HISTORIA de la CULTURA GRIEGA

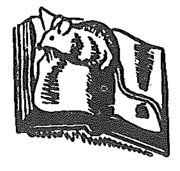
OBRAS MAESTRAS

JACOB BURCKHARDT

HISTORIA
DE LA
CULTURA GRIEGA

Traducción del alemán por
ANTONIO TOVAR

VOLUMEN III



OBRAS MAESTRAS

ISBN: 84-7082-284-5 vol. III
ISBN: 84-7082-134-2 obra completa

Depósito Legal: B. 52435 - 1974 (III)



PRINTED IN SPAIN
IMPRESO EN ESPAÑA

GRÁFICAS DIAMANTE - Zamora, 83 — Tel. 309 81 26 — Barcelona

SECCIÓN SEXTA

EL ARTE

I

EL DESPERTAR DEL ARTE

En el fondo, las grandes realizaciones de los griegos, en las que se revela la mayor superioridad sobre los anteriores pueblos y tiempos, son su arte y su poesía. En esta opinión no nos dejamos ni por un momento confundir por teorías como las que, por ejemplo, se manifiestan en la *Historia de la Cultura*, de Hellwald. Si por éste el desarrollo artístico y poético de los griegos es puesto en relación, no sólo con la ausencia del trabajo material (cargado sobre los esclavos), sino también con la falta de actividad científica, se deberá ante todo contestar que las actividades científicas son algo específicamente distinto que las artísticas, en cuanto que lo que un pueblo no alcanza en las ciencias seguro será logrado por otro pueblo o siglo, mientras que el arte y la poesía sólo dan una vez lo que ya nunca volverá a ser logrado. Y, además, si se quisiera tener razón en esta preferencia de la cultura científica, o sea material, frente al arte, habría de demostrarse por lo menos que esta cultura, no sólo hace progresar a los pueblos, sino que los hace felices. Pero muy lejos se está de la intención de poder demostrar tal cosa. Para la justificación de la existencia no bastan ni arte ni saber, sino que hace falta una tercera cosa.

Este arte, pues, que con asombrosa y tenaz vitalidad ha sobrevivido a tantas cosas y producido hasta la época

del Imperio romano los más magníficos floreceres, se muestra ya en los más antiguos hallazgos con una plenitud de géneros y formas que indican un futuro enormemente rico. Queríamos saber cuál de los elementos de que se formó la nación (pelasgos, carios, léleges, cretenses, frigios) tuvo en sí la chispa de lo bello, y cuál preferentemente estuvo dotado de sentido plástico y monumental.[1] En todo caso puede haberse traído a consideración para el tiempo más remoto la MULTIPLICIDAD de la existencia, la multitud de Cortes de príncipes y nobles que podían ser centros de actividad artística, y también, sin duda, la independencia y variedad local del culto, en todo lo cual muy pronto se dejó sentir el espíritu agonal de emulación. A la vez fue importante ya en la infancia de la nación y la cultura que se formara un HÁBITO y COSTUMBRE de plástica varia, por lo cual, antes de que preocupase a la plástica el CÓMO, el QUÉ hubo de crear los fundamentos de todo ensayo representativo. Los motivos principales fueron, en primer lugar, el CULTO DIVINO, con representaciones de los dioses y con exvotos figurativos, y luego la TUMBA con imágenes y figuras que ya pronto querían ser icónicas. Sólo en segundo término entra en cuenta una voluntad monumental que se sirve para sus creaciones de materia imperecedera, sin excluir, sin embargo, la existencia de todo un arte dedaleo en madera. Y junto a esto resalta como impulso especial el amor a lo decorativo, que se despierta con tanta fuerza ya entre los salvajes y presenta también en la materia figuras rebuscadas, y en alguna cultura toma muy seriamente a su servicio el poder y la riqueza.

1. Nos remitimos al especial sistema de hipótesis que ofrece Milchhöfer: *Die Anfänge der Kunst in Griechenland,* p. 106 y sigs, donde procura limitar estrictamente la influencia semítica.

De este antiquísimo ejercicio artístico son testimonio principal para nosotros los hallazgos de Schliemann. Resulta imponente en ellos la masa de oro. No tenemos más que recordar la copa de Ilion en figura de naveta cubierta, en la que se bebía por ambos lados; el δέπας ἀμφικύπελλον, de Schliemann, y otros vasos troyanos, y los extraordinariamente abundantes y finos panes de oro que sucesivamente fueron ofrecidos a los muertos enterrados en el estrato más antiguo de la acrópolis de Micenas. No entramos a discutir en qué medida, para formas particulaes, si lo primero fue el tapiz o el trabajo en madera, y también cuáles formas son derivadas de una técnica de estampado. El modelo de los motivos en espiral lo encuentra Milchhöfer, con razón, en el alambre enrollado y soldado.[2] Para nosotros lo esencial es que el estilo en que se dan las primeras representaciones de animales (animales marinos inferiores, etc.), y hombres, es ya un estilo completamente seguro. Aquellas máscaras de tamaño natural hechas en láminas de oro, con sus rasgos muchas veces desagradables, pero reproducidos con todo realismo, son de la mayor importancia como la primera representación individual del hombre griego. Ya más desarrollados son, empero, el grifo corriendo[3] y la esfinge, y completamente magistrales las joyas de oro macizo:[4] los llamados puñales, con sus notables composiciones de luchas y cacerías; los «anillos», con representaciones semejantes, y luego aquella gran gema con figuras de mujeres divinas, para lo cual Milchhöfer señala los paralelos en

2. *Op. cit.*, p. 16. Con razón se anota que lo primero no puede ser los enlaces de cintas y correas, pues esto daría lugar a cortes, cruces o nudos, lo que el alambre no hace. Desde luego que se presenta también un estilo de trenzado.
3. Reproducido *ibíd.*, p. 20.
4. *Ibíd.*, p. 34 y sig.

el arte indio.[5] Estos entalles[6] presuponen una técnica muy desarrollada, difícil y costosa, pues para ello se emplean, no sólo las piedras blandas (esteatita, hematita), sino, en ejemplares posteriores, también sardónice, ágata, jaspe, calcedonia y cristal de roca.

Junto a esos tesoros de sepulcros, que deben de ser más antiguos que los tesoros micénicos y que la Puerta de los Leones, y que indican un gran movimiento artístico en época remotísima, nos interesan, ante todo, las figuritas en bronce (y terracota) de hombres y animales, especialmente caballos, halladas con gran abundancia en los altares crematorios de Olimpia, en la más profunda capa de tierra negra. Podemos saludarlas como a las más antiguas muestras conocidas del arte griego; desde ellas arranca UNA SOLA línea, que llega hasta los más maravillosos grupos de los siglos v y IV. Si se tiene esto en cuenta, se concede plena atención a tales muestras: en algún punto tenía que comenzar el arte.

Si añadimos a esto todavía lo que se ha conservado de la arquitectura más primitiva: muros ciclópeos, tesoros, Puerta de los Leones,[7] donde se nos presenta el comienzo de la organización arquitectónica en suelo griego, conseguimos asomarnos a una poderosa actividad artística anterior a la migración doria. Pero a la vez nos encontramos ante una gran laguna que separa este

5. *Ibíd.*, p. 99 y sigs. Aquí, como en una parte de los entalles, hay que preguntarse por el uso, puesto que estas piedras, por su magnitud, es imposible que hayan sido llevadas en dedos humanos. ¿Eran quizá sellos? ¿O talismanes?

6. *Ibíd.*, p. 41 y sigs. Milchhöfer supone como forma fundamental del entalle el guijarro redondeado en el mar y la imitación del hueso de fruta. Podríamos añadir que la forma redonda en el arte se puede explicar bien por la natural preferencia de los ojos por lo redondo y porque el uso de la rueda debía de favorecer esta forma.

7. Sobre la relación de esta arquitectura con monumentos licios y frigios, cf. Milchhöfer, p. 11 y p. 139 y sig.

arte del posterior y que llega hasta el siglo VII, y bien querríamos saber cómo hay que llenarla.

Una huella de la que se deduce la pervivencia del arte micénico representa el epos de Homero y Hesíodo,[8] con la descripción de los dos escudos. Se describe aquí todo un mundo de representaciones, y hay que imaginarlas no como relieves, sino como trabajo de ataujía con plaquitas de metales de diferentes colores. Tenemos, por ejemplo, en el escudo de Aquiles racimos obscuros, rodrigones de plata, un seto de estaño, vacas alternando de oro y estaño, un barbecho obscuro; todo esto tiene sus paralelos en lo hallado en Micenas, particularmente en las hojas de puñal de bronce, donde con pequeñas y delicadísimas figuras hay incrustadas escenas de caza en oro. Pero que no se hayan conservado obras de arte en metal, fuera de donde, como en Ilion y Micenas, ha existido un favor especial de la suerte, es natural, y lo mismo acontece, según observa con razón Milchhöfer,[9] con la escultura en madera, cuyos representantes son para nosotros Dédalo y los dedálidas, y de la que hasta el fin de la Antigüedad se conservaron el arca de Cipselo y obras semejantes. Mas la escultura en piedra, que desde luego ya aparece en Micenas, se desarrolló despacio y tarde, por lo cual, una vez que al cabo sólo el barro cocido ha sobrevivido a tales lagunas, para toda esta época sólo se puede acudir a los hallazgos de terracota y cerámica, que por eso son con razón objeto de la más celosa búsqueda.

* * *

Mas para nosotros, por de pronto, se trata de confirmar las condiciones positivas y negativas que han

8. *Il.*, XVIII, 478-608; Hesíodo, *Escudo de Her.*, 139-320. Ch. Milchhöfer, p. 144 y sigs.
9. Pág. 142 y sigs.

llevado al arte a un tan asombroso florecimiento, y aquí hay que mencionar ante todo la LIBERTAD de este arte. Dsede luego siguió siendo el mismo arte después de que la poesía hubo revestido la figura de los dioses con la más alta idealidad y vitalidad,[10] fiel en las imágenes divinas todavía por largo tiempo a la vieja tradición de tipos, y se puede bien decir que la intuición era ya hacía mucho hermosa, antes de que se volviera hermosa la imagen de la divinidad[11] y así habrá seguido existiendo siglos después de Homero la vieja imagen en madera (ξόανον).[12] Pero el arte no era FORZADO a tal cosa. Mientras que entre los bárbaros del Oriente, dominado por poderosas castas sacerdotales y un obscuro espíritu nacional, TENÍA que expresar lo divino o lo religioso en confuso simbolismo, ya que absolutamente y a toda costa DEBÍA esto ser expresado, y no podía, por consiguiente, retroceder ni ante la mezcla con formas de animal, quedando de animal la cabeza del dios (Egipto), ni ante la multiplicación de miembros (India), ni ante el ropaje y los gestos rituales (Asiria), y todo esto en un momento en que la cultura en lo demás había llegado a tal altura

10. Al epíteto homérico καλλίσφυρος (de hermosos talones) no podría presentarse en ningún otro pueblo nada comparable; en otro sitio que en Grecia sólo se celebra el rostro y la parte superior del cuerpo.

11. ¡Qué sentido de lo naturalista no se expresa por los datos exactamente anatómicos de las heridas en *La Iliada*, por ejemplo, XIV, 465 y sigs., y 493 (Ilioneo)!

12. Apenas habrá sido ésta, como Milchhöfer, p. 199 y siguiente, supone, una sencilla tabla plana: la escultura en bulto redondo debe de ser, por el contrario, antiquísima. ¿Fue quizá la más antigua figura exenta de una divinidad el paladión? De éste se habla con mucha preferencia en época mitológica. Sobre el tipo de Palas, cf. Preller, I, especialmente 148. Para las más antiguas obras de arte (dedaleas) y su efecto, cf. además este pasaje de Pausanias, II, 4, 5: «Las obras de Dédalo son absurdas a la vista, pero, sin embargo, algo divino las embellece.»

que lo monumental como tal se había desarrollado en alto grado, y así los mayores abortos alcanzaban su existencia justamente en el material más sólido y con perfección relativamente alta, no hay entre los griegos una casta sacerdotal, es decir, una fuerza permanente que prematura y tiránicamente imponga una concepción plástica de lo divino y la mantenga en tal figura. Y esto no es una pura casualidad venturosa, sino que los griegos NO PODÍAN tener tal clero, antes al contrario, tenían una Polis que dedica estrictamente al artista a la magnificación de lo que vale para todos, por lo cual el estilo se mantiene uno, pero sin ser uniforme.

Tanto más asombroso es perseguir esto, cuanto que, primitivamente, los griegos también tuvieron lo monstruoso. Los epítetos homéricos de Hera como «de ojos de vaca» (βοῶπις) y de Atena como «de ojos de lechuza» (γλαυκῶπις) nos trasladan a un tiempo primitivo en que los dioses griegos, como los egipcios, tenían cabeza de animal, y los seres demoníacos, en las llamadas piedras de las islas muestran todavía las más horribles formas mixtas,[13] también la mitología contenía horrores de los que los nacimientos de Palas y Dionisio son restos. Pero todo esto fue en lo posible eliminado. Ya Homero explicaba el epíteto de Atena como los posteriores a él,[14] que hablaban de un brillante color azul de los ojos (γλαυκὸν τῶν ὀμμάτων) y los monstruos terribles hubieron de desaparecer poco a poco de la creencia popular, excepto unos pocos, como las figuras del mito de Perseo, que se creía que perduraban en los confines del mundo. La misma mitología las iba eliminando aquí y allá; y así las arpías, demonios de la más horrible especie, se mantuvieron hasta la época de los argonautas,

13. Cf. Milchhöfer, p. 54 y sigs.
14. Luciano, *Diálogo de los dioses*, 20, 10.

pero faltó tiempo para que los boréadas se las llevasen. Mérito de los aedos será que la imagen de los dioses y seres demoníacos, tal como la conocemos por Homero, es ya completamente incompatible con los mamarrachos de aquellas piedras de las islas, y no puede haber existido al mismo tiempo que éstas en el pensamiento de los griegos. Así, pues, la única DIVINIDAD de naturaleza mixta que resistió es Pan, con el que todavía, en el XIX himno homérico, su padre Hermes y los otros dioses hubieron de regocijar sus almas. Quizás estaba su fantástica figura de tal manera arraigada entre fuertes pueblos de pastores, que la gran operación que se llevó a cabo con los tipos mixtos no se atrevió a tocarle. Lo que se conservó aún como figura mixta, cuando menos ya no era divinidad, sino que descendía a fabulosa figura demoníaca.

La liberación de un simbolismo estricto y de lo monstruoso había también de perfeccionar el arte plástico, y lo perfeccionó, por largo que fuese el camino, que, por ejemplo, la figura de Eros había de recorrer desde la piedra tosca (ἀργός λίθος),[15] la más antigua imagen del dios en Tespias, hasta la asombrosa obra de Praxíteles. Tales piedras en bruto pueden haber representado largo tiempo la divinidad en los santuarios, incluso cuando el gusto general por la plástica, que entre los griegos debe de haberse presentado pronto y con abundancia, se atrevía a representar figuras de dioses; pues no hay sin más que esperar que por esto se crease inmediatamente la imagen para el culto, ni siquiera como xoanon. Más bien hay que pensar que el arte, aun por mucho tiempo después que la épica había hecho cosa admitida la belleza de los dioses, no se atrevió; o en otras palabras, toscas piedras eran erigidas cuan-

15. Paus., IX, 27, 1.

do ya se sabia que los dioses debían propiamente ser representados hermosos, y no se sabía lograrlo.[16]

Pero también con lo monstruoso hubo de sostener su lucha la imagen cultural. Así fue Hécate representada en un tiempo antiguo con tres cabezas y seis brazos, y también con cabeza de caballo, perro y león.[17] Pero ya el xoanon de Mirón en Egina le prestaba un rostro solo y un solo cuerpo, y Alcámenes[18] transformó en su Hécate Epipirgidia, junto al templo de Nike Ápteros, en Atenas, el antiguo monstruo en bello, resolviéndolo en aquellas tres figuras femeninas que se juntan estrechamente, Ártemis, Selene y Perséfona, de las que se supone es una imitación el grupo en bronce del Museo Capitolino. De buena gana querríamos saber quién le aconsejó y dio permiso para emprender esto.

Donde lo horroroso se mantuvo, hubo de serle impuesto a los griegos violentamente. Cuando en la cueva del monte Eleon se quemó la vieja imagen de madera de la «Deméter negra», los de Figalia no hicieron otra nueva, y abandonaron también los correspondientes sacrificios y fiestas, hasta que, una generación después de las guerras médicas, vino esterilidad sobre el país y la Pitia les ordenó restablecer los sacrificios y adornar la cueva con honores divinos. Con esto renovaron celosamente el culto y procuraron que Onatas les volviese a hacer a toda costa una imagen. Halló, desde luego, una copia de la imagen antigua o una tradición; pero la mayor parte hubo de realizarla él «según un sueño», esto es, sin duda con alguna atenuación.[19]

16. Cf. t. II, p. 58. ¿O bien el cantero ha temido representar a los dioses, mientras que el carpintero dedaleo hacía ya mucho tiempo que se había atrevido a hacer sus paladiones y sus xoana?

17. Cf. Baumstark apud Pauly, III, p. 1087.

18. Paus., II, 30, 2.

19. Paus., VIII, 42, 3 y sig.

Otras monstruosidades perduraron cuando no las alcanzó destrucción ninguna, como, por ejemplo, el xoanon del Zeus de tres ojos en el templo de Atena, en la Larisa de Argos, que, según la explicación de Pausanias,[20] representaba a Zeus como señor del cielo, la tierra y el mar. Podía también chocar con sospechas al ir embelleciendo. Así, en cierta ocasión, una sacerdotisa embelleció en el templo de Hilaria y Febé, en Esparta, la cabeza de una de las dos imágenes, evidentemente según el gusto del arte en su madurez;[21] pero embellecer igualmente el otro se lo prohibió un sueño. También en el Ares encadenado y en la Afrodita Morfó,[22] velada y con los pies encadenados, con los que estaba simbolizada la fidelidad de la fortuna militar y de las mujeres nada se pudo cambiar en Esparta.

Mucho áspero simbolismo con que el arte primitivo, todavía sin los medios ideales y además en representaciones menores, tenía que ayudarse, se presenta aún en el arca de Cipselo:[23] Gerión, en figura de tres hombres pegados uno al otro; el Febo del escudo de Agamenón, verosímilmente figura humana con cabeza de león; la Ker con los dientes como una fiera y con uñas como garras; además, la fea representación de la alegoría de lo malo en figura de Eris; finalmente, una alegoría con una acción: Dike, representada como mujer hermosa, arrastra a una fea, la Injusticia (Ἀδικία), y la estrangula y golpea con un palo.[24] También el mal tema de Atena saliendo de la cabeza de Zeus ha existido plásti-

20. Paus., II, 24, 5.
21. Paus., III, 16, 1: «Habiendo hecho un rostro conforme a nuestro arte, en vez del antiguo.»
22. Paus., III, 15, 5 y 8. Cf. t. I, p. 153.
23. Paus., V, 18 y 19.
24. Uno recuerda aquí la fea Discordia del altar mayor de la Salute, en Venecia, perseguida por un ángel con una antorcha.

camente muchas veces, y tal obra escultórica hubo en la acrópolis de Atenas;[25] pero Fidias, en el frontón del Partenón, lo sustituyó por otro momento. Y de modo semejante superó el arte lo horrible: del santuario de las Σεμναι (Erinias), en Atenas, dice Pausanias (I, 28, 6) expresamente: «ni sus imágenes tienen nada horrible ni las de las restantes divinidades subterráneas: Plutón, Hermes y Gea».[26] Sobre la representación de un objeto estéticamente defectuoso ayudaba a veces la facilidad para la personificación: ya la antiquísima imagen de Apolo en Delos[27] representaba al dios con el arco en la diestra; pero en la izquierda, no directamente los tres instrumentos musicales, sino las tres Cárites con lira, flauta y siringa.

* * *

En la época posterior a Homero, por causas inexplicables en cuanto se refiere al cuándo y por qué, despertó el arte a una representación más rica y magnífica de los dioses y más abundante de los mitos: el arte despertó como de un sueño sano.

Encontró las diversas técnicas. Los grandes estados culturales antiguos, ciertamente, los habían «inventado» tiempo ha, y su ejercicio se conocía por los objetos, de forma que no ofrecían dificultad. Y puesto que esta condición exterior para la creación artística existía, sólo necesitaban los griegos abrir los ojos y dejar

25. Paus., I, 24, 2.
26. También a un santuario ctónico, precisamente al de Cnido, pertenecía la Deméter del Museo Británico, de suave y matronal belleza. Una imagen que despertaba especialmente terror sacro era, por el contrario, la Artemis de Pelene. Por donde la sacerdotisa la lleva, incluso los árboles se vuelven estériles. Plutarco, *Arato*, 32.
27. Plutarco, *De musica*, 14.

obrar su naturaleza, que ofrecía al arte las mayores condiciones positivas.

Contamos entre ellas la notoria belleza de la raza, de la que se hablará en la última sección de esta obra, y que pronto y de prisa llegó a la cumbre de la gimnasia agonal, cuya contemplación sustituyó para ellos el estudio de la anatomía, y, además, la resuelta simplificación y belleza de su vestido, que se acomodaba al cuerpo.

Y aquí viene finalmente la gran particularidad central de esta nación, que sólo se puede describir con perífrasis, a manifestarse realmente en sumo grado: la conjunción de libertad y medida, que sólo podía crear ideal viviente, aquel repentino respeto del arte, no sólo hacia dioses y hombres, sino hacia sí mismo, la conservación y superación de lo conseguido; es la tan ensalzada sofrosina, la que, en la mejor época de la vida política, se presenta como obediente en un fuerte desarrollo individual, y que, desgraciadamente, se echa de menos demasiadas veces en el Estado. Pero aquí da testimonio de sí con particular retraso y demostrando la más marcada vitalidad la larga duración del florecer artístico: no sigue, como a Rafael y Miguel Ángel, un manierismo inmediatamente, con fatigosas creaciones artísticas de eclécticos y naturalistas.

Sin recetas serviles, mediante libre apropiación, va pasando el arte de una generación a otra. Ya en la mitología se refleja el arte —a diferencia del Oriente— como cosa de grandes individualidades. Encontramos aquí primero estirpes: cíclopes, dáctilos, telquines; después, a partir del dios Hefesto, los héroes del arte: Dédalo, Trofonio, Agamedes. Desde muy pronto surgen nombres de artistas históricos con tradiciones de escuela, y, finalmente, se encuentran artistas famosos con sus escuelas, absolutamente libres, repartidos entre

muchas ciudades. Así se continúa la mítica libertad y multiplicidad de los orígenes; pero justamente PORQUE no es UN SOLO artista y su escuela quien lleva tras sí el arte, está éste preservado de dispararse a lo genial. Lo subjetivo no puede prevalecer; comprobamos entre los griegos una ausencia total de sensacionalismo, de capricho, de individualismo forzado, de rasgos geniales. También al arte fue aplicado el general principio griego de la alta significación de la educación (παίδευσις), acaso con pleno derecho.[28]

Pero eternamente se preguntará: ¿cómo surgió este puro florecimiento de educación humana?; ¿cómo se comprendió esta libertad en lo canónico y el canon en la libertad?

La originaria limitación de la escultura a la imagen destinada al templo o al culto no explicaría el fenómeno;[29] pues devoción sin sentido de belleza no guarda de los mamarrachos, y en ningún caso de lo tosco y lo feo. Más bien resulta decisivo que el arte comenzara a remontarse a la vivificación de sus figuras cuando la

28. Recuérdense los índices de filiaciones que Pausanias tuvo delante y en los que incide la idea de que la comunicación del arte por enseñanza lleva consigo una afinidad de estilo. En VI, 3, 2, dice él del escultor de atletas Damócrito de Sicione: «Descendía como discípulo en quinta generación de Critias de Atenas.» A saber, el ateniense Critias era el maestro de Ptólico de Corcira, éste de Anfión, éste de Pisón de Calaurea y éste de Demócrito.

De la misma manera, en VI, 3, 4, son citadas siete generaciones cuando del escultor de atletas Pantias se dice: «Discípulo en séptimo lugar si se cuentan los maestros a partir de Aristocles de Sicione.» Según VI, 4, 2, era el notable Pitágoras de Regio discípulo de Clearco, también de Regio; Clearco de Eucheir de Corinto; éste, a su vez, había aprendido de Siadras y Cartas, espartanos. Semejantes filiaciones da Plinio.

29. Por lo demás, el hecho es dudoso o totalmente falso; la representación de lo mútiple es primitiva, y en los dos escudos de Homero y Hesíodo se desarrolla el género completo.

poesía había ya perfeccionado su tarea. La NOSTALGIA por el movimiento de lo animado se despertó muy pronto; de ella testimonian los perros de oro y plata de Hefesto ante el palacio de Alcínoo[30] y el Perseo que se cernía sobre el escudo de Heracles, según Hesíodo.[31] Pero las figuras de los dioses habían alcanzado ya en la concepción poética y popular la más fantástica belleza, antes de que el arte se pusiera a la labor.[32] El balbuceo le fue totalmente ahorrado en esta línea. Y al mismo tiempo daba esta poesía también el ejemplo de una suma regularidad, de un *estilo*. El ejercicio de la épica, tal como se presentaba antes y a partir de Homero, era ya una escuela del arte; ya aquí podía aprender que no se debía abandonar un género antes de que éste hubiera alcanzado toda la vida posible. Y ya existía la más antigua lírica coral y daba la misma lección.

Teología y sacerdocio no tuvieron nada que decir al arte, justamente porque (en el sentido de las naciones orientales) no existían. Mas lo que el templo, o sea la Polis, aportó esencialmente al perfeccionamiento del arte fue la voluntad monumental. Estaban los más altos problemas bien planteados; el material, serio y precioso; grande el gasto de tiempo y lugar, en cuanto podemos deducir nosotros.

La influencia hierática se limitó abiertamente a que, en primer lugar, cada templo quería no tener nada menor ni menos vivo que otro, y con ello se creó una

30. *Odisea*, VII, 919. Cf. también la «obra animada» de un perro en Creta en Eustatio, *Od.*, p. 1875.

31. *Escudo de Her.*, 216 y sigs.

32. También la antiquísima idea de que a la apariencia corriente del hombre puede acompañar otra superior está expresada en Homero con la momentánea magnificación y claridad de algunos hombres especialmente favorecidos por los dioses; así cuando, por ejemplo, Atena libra a Ulises de arrugas y faltas le hace aparecer más magnífico.

emulación mediante la cual se operó una rápida igualación entre los distintos núcleos de la nacionalidad griega, ya que, además, cada templo quería mantener sus imágenes en el mismo grado de grave divinidad que en cualquier parte se hubiera alcanzado, mediante lo cual se produjo un saludable retardarse en el desarrollo artístico. Si, pues, la divinidad llegaba a ser venerada con celo y solemnidad en una concepción determinada, ciertamente que no se abandonaba ésta de buena gana y a toda prisa. También aquí sucedía todo conforme a la sofrosina. Pero de servilismo a un estilo de templo, como entre los pueblos orientales, que habían sucumbido a un arte rigurosamente prescrito, no hay, como queda dicho, que hablar, por lo menos desde que el arte abandona el xoanon.

Ciertamente que el arte entre los griegos quedó ya desde muy pronto libertado de las exigencias de la religión y de las ostentaciones de los poderosos, conforme únicamente con el gusto. Hubo de responder a la enorme exigencia de la nación en cantidad de arte, a la exigencia de realización plástica, que podemos percibir desde los más antiguos vasos conservados hasta los grupos votivos del esplendor y el ocaso y hasta el friso de Pérgamo, en que la escultura propiamente llega a dominar totalmente a la arquitectura.

Y ahora podemos citar aún un fortísimo impulso de naturaleza EXTERIOR: la aplicación de la competencia (ἀγών) al arte. Esto se manifiesta en el celo de las aristocracias, tiranos, ricas colonias por poseer en su mano lo más hermoso o magnífico; en el celo de los Estados y particulares por ofrendar en los santuarios panhelénicos lo más magnífico; como agón de templo contra templo, del que acabamos de hablar, y en los trabajos verdaderamente agonales de los artistas, aunque no, como sucedió, por ejemplo, en el drama, en con-

curso,[33] y sin que llegara a existir acaloramiento y afán de lograr nuevas concepciones. Y hay que añadir también como una causa principal que el arte ya, desde sus comienzos, halló en pleno desarrollo lo agonal en la gimnasia, de lo que tanto había que aprender, y pudo estudiarlo y de allí sacar sus representaciones de dioses y hombres.

Solamente del poderoso impulso plástico INTERIOR que se encuentra obligado a expresar todo el espíritu en formas, y que anima el arte griego desde la imagen criselefantina hasta el más pequeño barro cocido y antefija, sigue siendo para nosotros aquí, como en todas las grandes épocas artísticas, un misterio. Apareció cuando el epos había casi terminado su jornada.

33. Sobre casos excepcionales, v. p. 55 y sig.

II

LOS GENEROS ARTISTICOS

I. La escultura

Para la escultura hay que señalar, ante todo, como ventaja en comparación con los santuarios de otras naciones y religiones, el templo griego en su cualidad de casa y pedestal del mundo escultórico.[1] La más bella colaboración imaginable entre la arquitectura y la escultura la presentan los grupos de los frontones. De buena gana sabríamos por cuánto tiempo concurrieron en los frontones de los templos la pintura y el relieve con la escultura exenta. Cuando ésta quedó vencedora y pudo presentar como tema ilustre el mito principal del correspondiente santuario, creó en los frontones de Egina, el Partenón, etc., aquellas maravillas de composición y efectos lumínicos, en las que ambas mitades con simetría hermosamente construida, se contrapesan y, equilibradas entre sí, las hace remontarse hacia un punto central culminante. A esto se añadió, como partes de la arquitectura del templo, el friso exterior y el interior, que el griego, por su adorno de figuras, llamó «portafiguras» (ζῳοφόρος); además, las metopas y las acroteras, que, aunque entre los griegos fueron mante-

1. Y, sin embargo, el templo romano, con sus formas redondas (nichos, etc.), y, especialmente, con su interior más rematado, puede haber sido aún más favorable.

nidas dentro de la mesura, estaban adornadas con palmetas, grifos y otros animales divinos, Nikes o Moiras.

El pórtico de delante y los demás estaban muchas veces completamente cubiertos con exvotos, en el más amplio sentido de la palabra, desde el grupo de escultura exenta hasta el arma sencillamente ganada como botín, especialmente el escudo. Allí había estatuas de la misma divinidad del templo, de sus divinidades anexas, de sus sacerdotes y sacerdotisas, asimismo de los fundadores y demás héroes del lugar, y, además, tronos, lechos, lámparas, mesas, trípodes, altares, lápidas con inscripciones y toda clase de recuerdos.

También en el interior, al que por una abertura en el techo le había sido llevada la luz, puesto que abrir las puertas del templo no habría bastado para la iluminación, se encontraba una multitud de exvotos. Eran estatuas de dioses que convivían (θεοὶ σύνναοι), a veces, de toda la parentela mítica y alegórica de la divinidad del templo, ofrecidas juntas o bien una tras otra, pero particularmente de la misma divinidad del templo y de épocas distintas, desde el xoanon en adelante, y bajo sus diversas advocaciones (ἐπίκλησις),[2] mediante lo cual el arte tenía la ventaja de poder representar una y la misma divinidad en distintas concepciones; tampoco faltaban retratos en estatua. Pero lo principal era la imagen del templo, que se alzaba en muchos casos sobre un pedestal (βάθρον) ricamente adornado, y muchas veces se la podía libremente dar la vuelta y sólo en raras ocasiones se apoyaba en la pared del templo. Esta colocación exenta y aislada de la imagen principal, que no era mediante un nicho puesta en relación con la arquitectura del templo, ni sobresalía de la misma como relieve, es del mayor valor para el desarrollo del arte griego.

2. Cf. tomo II, pág. 55 y sigs.

Con ella se relaciona la principal tarea de la escultura exenta. Compárese con esto la escultura egipcia, que está esencialmente adherida a la construcción; incluso donde las estatuas sedentes están separadas de paredes y pilares, se siente que pertenecen a éstos, y, además, su posición es tal que hacen el efecto de elementos constructivos. También la escultura cristiana exenta ha tenido que irse liberando trabajosamente del retablo y los elementos constructivos (pórticos, etc.). Por el contrario, entre los griegos, el enlace de la escultura con la arquitectura, aun donde aparece, es voluntario. Muchas veces la imagen de culto está entre dos divinidades que la acompañan —particularmente gustaba Praxíteles de las trinidades—, y así era representada Deméter con Cora e Iaco, Apolo con Ártemis y Leto, Zeus con Hera y Atena, Atena con Asclepio e Hígia,[3] por no hablar de las figuras en escala reducida del escultor, las sirvientes del templo, generales victoriosos, etc., que se añadían a los pies de la imagen principal, todo lo cual, naturalmente, era muy distinto, según el tamaño y la materia de la escultura.

En los alrededores del templo estaban al aire libre el altar de cremación de los sacrificios, muchas veces muy rico y adornado con relieves, y los demás altares, y absolutamente todo el cercado del templo (περίβολος) con sus propileos, estoas, edificios accesorios, templos secundarios de divinidades emparentadas y de la misma divinidad del templo con advocaciones especiales,[4] sitio todo para otras obras de arte de todo género. Allí había pórticos con pinturas, llamados lesques —por lo demás,

3. Una *dualidad* divina representaba el grupo de Deméter y Despoina en un templo de Megalópolis. Paus., VIII, 37, 2 y sig.

4. Hasta la relación con estadio y gimnasio ocurre o más bien de éstos con templos.

también se encontraban dedicados en los templos cuadros—, sepulcros míticos, estatuas —incluso formando filas o avenidas— de dioses, héroes, valientes, políticos, mujeres famosas, campeones, y asimismo de animales, de grupos sobre pedestales alargados o semicirculares, todo, desde luego, en muy distintas escalas, y, además, acaso un coloso de la divinidad del templo, como la Prómacos de la Acrópolis de Atenas, y a veces se veían plantas sagradas, fuentes y animales del templo que se movían libremente.

Si se dejaba el gran santuario para descender a la ciudad, también en ésta se encontraban por todas partes templos menores (οἰκήματα, capillas) y recintos cercados (τεμένη) dedicados a héroes; pero el sitio principal de la escultura era el ágora, con los pórticos que la rodeaban o se encontraban en sus cercanías, los cuales eran frecuentemente a su vez entrada de templos u otros edificios públicos. Llenos de esculturas estaban también teatros, estadios y gimnasios, y acceso a la ciudad daban avenidas de sepulcros con sus monumentos, desde el cipo (στήλη) con la palmeta, que eternizaba de modo monumental la ofrenda de flores en la tumba, hasta el rico relieve sepulcral y la ermita ornamentada. Imágenes de dioses se encontraban en los santuarios, en las fuentes y grutas, y bosques sagrados con un templo como centro estaban muchas veces llenos de estatuas;[5] de la riqueza en esculturas que había en los grandes santuarios, con sus estatuas de atletas, cuadrigas, grupos de vencedores, etc., apenas podemos hacernos idea. Había allí «un segundo pueblo» de bronce y

5. Comp., por ejemplo, la descripción de Pausanias, IX, 29, 3-31, 3, del bosque del Helicón y su multitud de estatuas. Todavía el emperador Licinio reunió, antes de la guerra con Constantino, a sus partidarios y escolta en un bosque sagrado con estatuas de dioses.

mármol,[6] y es como si este arte hubiera producido infinitamente para que sólo con la contemplación de los restos el mundo hubiera de admirarse de la riqueza de la nación y de la seria voluntad monumental que se añadía a este derroche.

Del fenómeno de que en este arte predominara con relativa facilidad el estilo idealista, no queremos definir las razones más íntimas, pero algunas incitaciones externas hay que considerarlas. Ante todo era un arte religioso, y como todo arte religioso, por ejemplo, también el egipcio, desviado del puro realismo, y orientado al menos hacia lo permanente. Su primera misión era la representación de dioses. La cual fue posible muy pronto, en cuanto ya existía en la fantasía del pueblo. Se señala quizás en lo más remoto en los entalles de las islas y otras imágenes de aquel arte primitivo, donde cada ser divino aún aparece con partes de animal; pero también es seguro que era general la necesidad de una representación plástica de los dioses, y con esto existía el impulso hacia la representación de éstos, la cual era a la vez un homenaje a ellos. Su más antigua manifestación pudo haber sido en la época más primitiva la práctica de la representación de dioses en el hogar de la casa. Allí se había comenzado a enterrar los muertos y se les había rendido culto y quizá, junto a ellos desde el principio, a la llama del hogar (ἑστία); como consecuencia del politeísmo se pudieron poco a poco ir reuniendo allí, según la necesidad de su invocación y la memoria del favor concedido, un número de pequeñas figuras de dioses. Pero, además, también era la tumba un lugar donde se colocaban —desde luego junto a figuras de género, imágenes de animales, etc.—, figuritas de dioses.

6. Cf. Jacob: *Vermischte Schriften*, III, 415: «Sobre la riqueza de los griegos en obras plásticas».

Muy notable es que el mito griego, si dejamos aparte el paladión y las figuras dedaleas y otras pocas de dioses, no hace ningún uso de las muchas esculturas, como tampoco se habla del templo como sitio arquitectónico. Homero, en el siglo IX, que, sin embargo, es tan rico en plástica, no habla de imagen alguna: aparecen en él los dioses mismos. Pero independientemente de todo mito parece haber existido en el pueblo la costumbre de dedicar imágenes, y es importante y decisivo que el exvoto, por su misma naturaleza, hiciera necesaria la constante repetición de las imágenes de la misma divinidad, de la que se pedía o agradecía favor, y esto desde la más pequeña figura de animal del pobre hasta las ofrendas de las Polis ricas. Y mientras se concentraba en los templos y alrededor de ellos, mediante continuas ofrendas, una multitud de imágenes de la divinidad del templo,[7] necesariamente había de resultar un embellecimiento y ennoblecimiento del tipo. En el agón, que influía en todas las cosas griegas, también aquí la competencia era un supuesto dado, desde luego, entre las antiguas y poderosas tiranías; tampoco debe admirarnos el aumento, quizá rápido, de las proporciones hasta lo colosal, y a la vez la ingenua preferencia por la materia preciosa en las ofrendas grandes y ricas.

Para el desarrollo de las formas ideales fue, además, decisivo que no fuese PORTAESTANDARTE la pintura, sino la ESCULTURA, la cual está obligada a encerrarlo

7. Conforme a la leyenda, comenzó esta costumbre ya muy pronto. En Conón 34 delata el traidor hijo de Príamo a los aqueos; la caída de Ilion por un caballo de madera está determinada por el Destino si los aqueos llegan a conquistar la imagen de Palas caída del cielo, el más pequeño de muchos paladiones («el más pequeño de los muchos que existían»). Diomedes quiere demostrar a Ulises que no ha tomado el bueno, sino otro; pero entonces se mueve por causa divina el paladión, y Ulises observa que es sin duda el verdadero.

todo dentro de la sola figura humana y a limitarse casi exclusivamente a la *forma*. La única y natural expresión del espíritu es allí el cuerpo humano, y por eso continuaron teniendo los griegos un incansable afán, infinitamente rico, por encerrar en innúmeras figuras humanas todo lo espiritual: dioses, hombres, propiedades abstractas, lugares, acontecimientos naturales.

Desde luego, no sólo en la escultura, sino en todos los géneros, y desde muy pronto,[8] hubo de prescindir la representación, para que lo espiritual se expresase como tal, de lo puramente contingente, de la común realidad, que no hace sino velar aquella vida y la presenta fragmentada en individuos, y hubo de descuidar los cien accesorios que la consumirían. Pero la escultura particularmente, y como tal, necesita de una mucho mayor simplificación que la pintura. En ésta se permite la ilusión y hasta puede ser un gran medio de conseguir efectos; en la escultura, por el contrario, nunca. En ésta resulta más bien la persecución exacta y penosa del detalle del cuerpo (por ejemplo, algo como una pintura realista) absurda y perturbadora, y en este sentido es la escultura el arte esencialmente idealista, mientras que la pintura produce un resultado totalmente distinto mediante la luz, el fondo y la multitud de relaciones: Rembrandt puede conseguir, mediante una completa fealdad de las formas, una impresión ideal del conjunto.

En todo este esfuerzo por eliminar lo accesorio se hubiera conseguido quizás en otras circunstancias sólo una generalización de la forma bastante muerta; pero de tal cosa fueron preservados los griegos por otros factores. Ante todo el deseo de representarse los dio-

8. En Egipto y Asiria se habían servido, para la exposición de lo general y constante, entre otras cosas, de partes de animales, especialmente de cabezas, sólo para evitar lo individual, y los indios multiplicaban cabezas y extremidades.

ses debe haber sido de modo completamente distinto que en el esclavizado Oriente, y ante todo mucho más libre de todo deber. Especialmente influyó mucho la circunstancia de que la poesía, ya por anticipado, había orientado con toda fuerza hacia la magnificación de la figura de los dioses, y éstos eran, tal como los aedos los veían, mucho más variados que los orientales, aun cuando no hubieran sido más hermosos, y como séquito se añadían a éstos, además, todos los seres semidivinos, las alegorías, las divinidades sirvientes (θεοὶ πρόπολοι) y todas las figuras del mundo heroico. Apenas se podría quizás haber esperado más: un mundo infinitamente rico y magnífico se abrió allí paso hacia la existencia.

Como, además, libres de un desorbitado simbolismo, estaban puramente referidos a la figura humana, se podía ya desde el principio construir sólidamente sobre la Naturaleza, y así se hizo, como enseñan justamente los restos más antiguos conservados con su naturalismo anatómico. Los dioses son hombres ideales.[9] Fue de la mayor importancia para el arte que se completara justamente en él la formación de los tipos divinos, después que en la intuición religiosa y poética se había organizado en individualidades: la significación particular de los dioses y la antigua significación naturalista y demás significaciones originarias se habían desvanecido hasta ser un eco. El arte podía así crear completamente libre, y se limitó cada vez a vestidos y atributos simplificados, pero, en cambio, dejó obrar al carácter. El cuerpo lo era todo; lo que, en cambio, era,

9. Por el contrario, Luciano hace decir a su Prometeo (*Prometheus siue Cauc.*, 12 y 17) que ha decidido formar seres vivos que se parezcan a los dioses: «modelar seres vivos que se asemejen en su forma a nosotros mismos». ¿Es esto en Luciano algo como influjo judío?

por ejemplo, la égida de Palas propiamente, la escultura apenas necesita saberlo, cuanto más decirlo nosotros.

Además de en la forma particular se buscaba también la verdad en otra cosa, a saber: en la viveza de actitud y gestos; y tampoco en esto existía el estorbo de gestos tradicionales y sagrados, como para los artistas del Oriente.

Esta vitalidad, que era buscada por todos los medios, precede al idealismo como fundamental ruptura con lo convencional. Se manifiesta, en primer lugar, en el movimiento de brazos y pies, que ya muy pronto es distinto que entre los orientales, y aquí el hecho decisivo no es tanto la representación de lo que acontece por uno que relata —que esta ventaja podrían haberla también tenido los orientales—, sino el representar muy pronto atletas. En esto se estaba orientado hacia la forma, por qué y cómo está ella viva, y este ejercicio —cosa única en todo el mundo antiguo— hubo de poner fin a la tiesura de los mismos antiguos tipos de dioses.[10]

Muy significativo es que la cabeza es lo que por más tiempo continúa siendo convencional, y, para nuestras ideas, fea y antipática.[11] Mientras que toda la figura se aproxima a la mayor perfección, y en su variedad a la mayor riqueza y la más bella composición, en la cabeza se mantiene una buena parte de tipo y a la vez la sonrisa helada que en los precursores no estaba mal como indicación de vida.

10. El espíritu agonal exigía también la representación característica del caballo. Las yeguas de bronce de Cimón se parecían en realidad a las suyas. Eliano, *Var. hist.*, IX, 32.

11. Comp., por ejemplo, el Apolo de Chipre (Viena), anterior al Apolo de Tenea (Munich), de largos miembros, y conservado hasta poco más arriba de la rodilla, cuya cabeza, de ojos saltones y con fuertes huesos occipitales, ocupa el punto medio entre un maniquí y una cabeza de judío.

A la limitación más arriba indicada de atributos y vestido pertenece también la representación de los dioses en la juventud, que ya antes había sido buscada de la más significativa manera. Así vio Pausanias,[12] ya de Agéladas (hacia 500 a. de J.), un Zeus de bronce como muchacho y un Heracles aún imberbe,[13] y Heracliscos como ofrenda en Olimpia los había, evidentemente, ya de la buena época.

Hay que señalar también que la confusión de una multitud de estatuas de una misma divinidad,[14] que más arriba hemos reconocido como tan importante para el ennoblecimiento de las representaciones de dioses, no llevaba entre los griegos, como entre los egipcios, a la identidad,[15] sino sólo a que la misma divinidad, según las diversas dedicaciones, estuviera representada en distintos tamaños, diferente materia y una completa serie de posiciones, gestos, vestimentas y edades. En tipos se convirtió una serie de estas ideas sólo más tarde, cuando fueron imitadas preferentemente y transmi-

12. vii, 24, 2.
13. Paus., v, 25, 4: «desnudos, adolescentes». En los frescos de Polignoto anota Pausanias, x, 25 y s., qué héroes —son la mayoría— están sin barba, mientras que antes, en los vasos más antiguos, etc., fuera de los muchachos, todos los dioses varoniles y héroes tienen barba, porque esto es el signo del sexo. En Escopas se encuentra (Pausan., viii, 28, 1) ya un Asclepio imberbe, y en otra parte (*ibíd.*, viii, 32, 3) había precisamente un templo de Ασκληπιοςπ αῖς (Asclepios niño o adolescente), por no hablar de los mancebos héroes de Patras (Paus., vii, 20, 3), que son romanos.
14. Piénsese en los Zeus de multas (Ζᾶνες) en Olimpia, Paus., v, 21, 2 y s., y en el índice de los muchos Zeus que había en otros sitios, *ibíd.*, v, 22-24. Según x, 16, 4, los de Lípari, después de una victoria sobre los tirrenos, ofrecieron en Delfos tantas imágenes de Apolo como naves habían tomado, es decir, veinte.
15. En la avenida de los Bránquidas había llevado, sin embargo, a la uniformidad. Pero, ¿eran aquellas estatuas en verdad Apolos todas, o no serían más bien oferentes?

tidas a nosotros a través de los romanos. Y entre ellos no dominaron necesariamente los más hermosos, sino los más fáciles de conseguir en mármol.[16] De la composición, mucho más libre, en bronce, oro y marfil, madera con mármol, tenemos una información mucho más insegura, y copias sólo en bronces menores y en monedas.

La más importante fuente positiva de ideal continúa siendo que, para poder dar lo espiritual perfectamente, se comprendió y estudió con el mayor entusiasmo como viviente el fenómeno sensible. La más exacta investigación de las formas corpóreas se une con una conciencia cada vez más firme de lo que puede lograr la belleza en el aspecto de figuras tranquilas o movidas; se conquistaban todos los elementos de la vida exterior para poder expresar con plena libertad la vida espiritual. Con esto se relaciona el que se buscase reunir lo bello de muchos individuos.[17] Pero del puro término medio o canon no había que esperarlo sino cuando a todo esto venía a añadirse lo absolutamente excepcional: ese poderoso impulso interior hacia lo bello que será siempre un misterio para nosotros.

Favorablemente a la aceptación del arte idealista por el pueblo puede haber influido mediatamente la ge-

16. En mármol es la tradición unilateral. Pues se escogía de manera que se pudiera sacar la figura en un bloque en el mayor tamaño posible, y, por consiguiente, lo menos extendida y con los menos salientes posibles. De aquí quizá la preferencia por el Apolo con el brazo encima de la cabeza; también felizmente, el Hermes vaticano. (De éste hay, entre otros, un ejemplar en el Museo de Atenas, pero en la cabeza no tan completamente hermoso, y desde luego, posterior; después, el ejemplar farnesio en el Museo Británico.)

17. Cf. Gorgias, *Helenae encom.*, 18: «Los pintores, cuando de muchos colores y cuerpos realizan perfectamente un cuerpo y figura, disfrutan contemplando». Recuérdese lo que Cicerón cuenta, *De inueni.*, II, 1, sobre la elección de detalles hermosos que Zeuxis hizo en Crotón para su Helena.

neral elevación de la nación en el siglo v, y, acá y acullá, también el apasionamiento por sustituir las imágenes divinas que perecieron en la guerra médica; el Zeus de Fidias y las otras grandes imágenes fueron creadas ya en una época relativamente incrédula, cuando enseñaba Anaxágoras. Pero lo principal era que los grandes maestros de entonces podían crear convencimiento en favor de su nueva interpretación del mundo de los dioses y despertar en favor de esto la voluntad de los pueblos. Esto pudieron lograrlo un Fidias y un Polícleto sólo mediante la presentación de modelos y de obras terminadas, que se pudieran comparar con las obras de arte antiguo salvadas de la destrucción por los persas, y que hasta entonces habían satisfecho la conciencia, como una Hera de Argos bastante decente, un Zeus de Olimpia, etcétera. Evidentemente, ya no se podían encontrar hermosas estas viejas imágenes, y, después que hasta ese momento se había tenido lo colosal, se reconocía entonces lo grandioso. A esto correspondía una nación que no se encaprichaba con la venerable antigüedad; antes por el contrario, estaba en disposición de reconocer la belleza recién nacida y de aceptarla realmente.

Y esta nación hubo de experimentar con acombro cómo sus artistas desplegaban cada vez mayores fuerzas en la realización de los dioses, y cómo los dioses se hacían cada vez más hermosos. Y con los griegos, y a través de ellos, lo han experimentado desde entonces todos los demás pueblos civilizados; los dioses de los griegos fueron en adelante hermosos para todo lo divino y sublime representable de todas las religiones, y los ideales griegos de dioses son por ello un hecho en la historia universal.

Mas no se formó un sistema egipcio, sino un libre uso de ciertas formas que nos parecen las formas idea-

les griegas, y nos hallamos así ante la importante realidad de que con plena libertad de trabas eclesiásticas fue posible un acuerdo sobre lo ideal, no como limitación religiosa, sino positivamente, como voluntad hacia una determinada belleza.

Pero estas formas ideales no son tanto las generalmente verdaderas o frecuentes, como las generalmente más expresivas para la vida espiritual y sensible, y por esto son, aunque infinitamente diversas entre sí, las bellas generalmente.

De una serie de finas y dilatadas observaciones fisonómicas y de una doctrina sistemática de ellas deducida con fines prácticos, que en ella influían, nos da Aristóteles,[18] en su *Fisonómica,* una idea. En esta obra, todo, lo durable como lo momentáneo, el carácter y la pasión, entra en cuenta y se interpretan formas y colores, grado de consistencia (blandura o dureza) de los cabellos y de la carne, atendiendo continuamente a las especies animales más conocidas, en las que el carácter, sobre el que se creía estar completamente al cabo, es constante y no entra en consideración lo individual.[19] Cabeza y

18. Habla ya, cap. I, de precursores, y evidentemente de muchos: «los φυσίογνωμονης que nos han precedido», y cuenta de ellos tres métodos distintos; pero añade a continuación que se puede φοσιογναμονεῖν por todos estos métodos, y además por otros muchos.

19. Desde el cap. III se siguen descripciones de caracteres, y también es de notar para la historia del arte cómo son descritos el ανδρεῖος («varonil»), el ευφυής («dotado de un buen natural»), el κόσμιος («modesto»), el θυμώδης («apasionado»), el ευθύμως («animoso»). En los rasgos individuales generaliza Aristóteles a veces observaciones demasiado atrevidas, pero no prescinde de arremeter, por ejemplo, con ocasión de los μικρόψυχοι, «pusilánimes», contra corintios y leucadios. En el cap. VI se expone una especie de contraprueba, esto es, de la calidad de las distintas partes y miembros del cuerpo se sacan deducciones sobre el correspondiente carácter. También en este punto se hace mucho uso del parecido con los animales.

rostro son tratados con particular exactitud; para el menor exceso sobre la forma normal, el más pequeño de más o de menos, inmediatamente se trae a colación un animal. Se reconoce en esto una época y un pueblo que estaban más cerca de su origen que lo que estamos nosotros ahora. Dos mil años de vida más o menos civilizada, grandes mezclas de pueblos y otras causas han dado lugar a que la arquitectura ósea, color del cabello, pelo y constitución de la carne en su diversa relación con el carácter del individuo, ya no tengan nada que ver; la ciencia fisonómica se ha retirado a un terreno mucho más limitado, y aun dentro de él significa más, en último término, una caprichosa primera impresión que cualquier consideración sistemática. Aristóteles, sin embargo, podía tomar todavía en consideración TODO lo exterior como expresión de lo interior.[20]

Así resulta, por ejemplo, la manera de tratar el rostro de la colaboración de necesidades plásticas, o de cualidades deseables con arreglo a este convencimiento fisonómico, mientras que puede quedar en duda hasta qué punto este rostro se presentaba realmente en la Naturaleza. Ante todo la cara es, considerada en relación, al conjunto, mayor que en nuestro tipo. Claridad, calma, desapasionamiento, inteligencia y voluntad se expresan por el amplio sobresalir de la frente redonda y del caballete de la nariz («nariz recta, cuadrada»), que con aquélla en línea recta forma a la vez una pieza y una masa de luz sobre el resto del rostro.[21] La frente[22] con sus arcos superciliares tajados debajo, es relativa-

20. Cap. IV: «El alma y el cuerpo, a mi parecer, simpatizan mutuamente», etc.
21. Un ligero ángulo obtuso hacia fuera (lo aquilino) se halla en el tipo de Zeus; otro hacia dentro (lo chato), en dioses acuáticos, sátiros y semejantes.
22. Obsérvese el poderoso abombamiento del centro de la frente en Zeus y sus hijos.

mente estrecha; una frente alta exigiría, con la cara por lo demás grande, otra forma completamente distinta de cráneo, especialmente un occipucio mayor, y los griegos despreciaban las cabezas en forma de almendra desde la cima de la frente hasta el occipucio, como las tiene Canova. El perfil del rostro se relaciona con el perfil de toda la cabeza de un modo completamente distinto que en nuestro tipo. Los ojos están hundidos y muy salientes, especialmente el ángulo interior del ojo es profundo; el bulbo está tan abombado que también en el perfil influye mucho; el párpado superior se recorta fuertemente: la niña y el iris se coloran en el arte arcaico, después la sombra era conseguida más bien plásticamente, y para la expresión de lo lánguido (ὑγρόν) se utilizaba, además, una forma especial de los párpados. También la boca tiene ángulos profundos y sobresale mucho vista de perfil: es suave su abertura, corto el labio superior (χείλη λεπτά); la formación de los labios, en conjunto, muestra entre los dioses grandes diferencias. El mentón es redondo y grande, raras veces provisto de un hoyito; la oreja, hermosa y fina.

El cabello aparece en las más diversas formas, desde el viejo estilo asirizante hasta la mayor libertad y variedad y el más maravilloso efecto. Es rizoso en los efebos, erizado en los innobles sátiros y bárbaros; en libres ondas y recogido de la más bella manera lo muestran las Afroditas a partir de la de Cnido; ondulando hacia abajo lo tiene Hera, muchas veces en finas ondas, otras reunido en un κρωβύλος, como en Eros, Apolo, la Venus capitolina; especialmente en abundancia lo tienen Zeus y las divinidades marinas; diademas y coronas de hojas, flores, racimos, etc., lo adornan muchas veces hasta el preciosismo. También la barba muestra todo el desarrollo, desde la regularidad asirizante hasta la libre grandiosidad de la barba de Zeus.

El cabello, ni cuidado ni sin cuidar, resulta así en la realidad. Desde luego, los antiguos tratan las formas muy libremente, sin que por ello pierdan lo más mínimo en su alta aptitud para vivir.

Lo mismo se puede decir del cuerpo, para el que las distintas épocas han tenido su distinto canon, desde lo recio hasta lo esbelto; todas las formas son tratadas con la misma libertad ideal que las de la cabeza, y, sin embargo, son completamente vivas y de plena verdad.

En apariencia, ligera como un juego, ha sido realizada la gradación desde los dioses a los sátiros y desde éstos a los atletas. De los atletas se hablará más adelante; con el mundo de los sátiros, empero, se formó una belleza e idealidad de segunda clase, un mundo de sensual serenidad que llegaba hasta el mundo de las Ménades, y a esto hay que añadir su correlativo, el mundo de los seres marinos, que penetra más bien en lo sombrío. Esto aconteció por primera vez en el siglo IV, cuando, con Escopas y Praxíteles, se realizó la gran redacción definitiva de las figuras divinas. El arte había ido ganando una plena infalibilidad en la formación de los tipos corpóreos.

Se puede pensar también en la libertad de la representación de personificaciones, las llamadas alegorías,[23] con las que, por ejemplo, formó Escopas el grupo de Eros, Potos e Hímero. Aún más lejos fue la libertad artística en la mezcla de forma: se formaron los seres con alas (Eros, Nike, etc.), que son infinitamente más bellos que entre los asiáticos, y además centauros, Panes, tritones, grifos. Estos seres se nos presentan con pleno derecho a la vida; con tan despreocupada belleza y libertad se juntan en ellos las formas humanas y ani-

23. Cf. tomo II, p. 71.

males. Y otra mezcla, aún mucho más perfecta, la plena fusión de dos caracteres en uno, muestran las estatuas de amazonas, en las que la tarea de representar fuerza varonil en cuerpo femenino está cumplida del más maravilloso modo.

Considérese, además, la expresión de lo momentáneo en los rasgos de la cabeza, en la posición y movimiento de toda la figura —que a veces sólo se expresa en voz baja y, sin embargo, con la mayor verdad y belleza—; obsérvese también la chispa de tristeza en las más maravillosas cabezas de dioses (pues los dioses son eternos, pero no señores del Destino); nunca se tiene la impresión de la caza del motivo, del presentar actitudes por su calidad óptica. Estas figuras están despreocupadas, en el más alto grado, del espectador; excepto la imagen propiamente de culto, se creen todas sin ser vistas ni contempladas. Cómo en el arte más alto puede existir una completa sencillez lo enseña una mirada a los frontones del Partenón.

El ropaje es «el eco de mil veces la figura» (Goethe).[24] Pronto se renunció a la magnificencia de los paños, en el sentido del arte asirio;[25] hay que trabajar con las piezas simplificadas del vestido masculino o femenino, ya de sí sencillo,[26] el cual está constituido extraordinariamente libre para las necesidades de la bella apariencia y la manifestación del movimiento, de manera que muchas veces la marcha del vestido hasta sus extremos no se ha de tomar en cuenta. Las diferentes telas son muchas veces perfectas, desde lo más pesado

24. De modo semejante, Aquiles Tacio, I, 1: ἐγένετο τοῦ σώματος κάτοπτρον.

25. Excepción es sólo la estatua criselefantina.

26. No se va muy lejos cuando se quiere hacer coincidir el vestido del arte idealista con el de la época histórica; pero también el vestido en la vida era llevado con gran cuidado y dignidad; las excepciones sorprendían.

a lo más fino y, sin embargo, quedan expresadas sin ningún refinamiento al tratar el material; en algún caso, sin embargo (por ejemplo, las telas de las amazonas o de las mujeres del Partenón), se puede hablar tanto como de una idealización de la marcha y de la composición, de una especial idealización del paño, que nunca ni en ninguna parte pudo ser así en el comercio y parece provenir de una superior ordenación de las cosas. En el vestido hay poco trabajo de corte, nada cosido ni abrochado; son piezas de tela cuadradas o redondas (o acaso dispuestas en forma de alas de libélula), que sólo se convierten en vestido cuando uno se las pone. El vestido es algo que se lleva, que no parodia al cuerpo ni es un estuche, como son los tubos y sacos en que nosotros vamos; por el contrario, en las partes lisas que se quedan encima y en las profundas sombras se expresan la forma y sus movimientos. Como voy diciendo, con su espesor no se cuenta; en las partes lisas se toma el contorno del cuerpo mismo; parece por ello igualmente pesado, pero la forma del cuerpo permanece.

Especialmente hay que recordar la multitud de las estatuas femeninas vestidas, sean imágenes de diosas o representaciones de musas, de sacerdotisas, etc. Aquí se despliega una riqueza verdaderamente maravillosa de hermosísimos motivos cuando se sobreponen y, en la hermosa serie de telas, cuando a trechos se transparenta la inferior a través de la superior, cuando se medio vela la cabeza con un paño puesto por encima, en el cinturón muchas veces doble y cuando se recoge el χιτών demasiado largo en un κόλπος de abundantes pliegues.

La armadura de los dioses está muchas veces, como en el Ares-Aquiles del Louvre, limitada al casco solamente. El arte no representa de buena gana lo inorgánico, y cuenta con ser entendido sólo con una sencilla insinuación.

Pero, ante todo, podía este arte confiarse hasta hacer predominar el desnudo. Afrodita tenía en la poesía antigua su cinturón y sus vestidos hechos por las Cárites y las Horas, colorados con todas las flores de la primavera;[27] pero en este momento el arte se encomendó a la pura figura. Hasta la antigua recargada diadema de estrellas (στεφάνη) desaparece.

Con toda su libertad, sin embargo, conserva el arte la mayor contención frente a todo capricho fantástico. Éste queda completamente eliminado y no hay ni siquiera una incursión en la zona de lo genial disparatado. Después que sucedió aquella redacción final de los tipos de dioses en el siglo IV, lo que una vez se había logrado bien en motivos y tipos, fue repetido y conservado, no sólo porque era excelente, sino porque apenas se podía hacer otra cosa. El arte renunció a crear nada nuevo materialmente; pero en cambio sentía lo que ya tenía *como continuamente nuevo*, y en esto se reconoce la genialidad, y en esto también es significativo para los griegos, como en la coincidencia en las formas (cfr. página 34 y sigs.), el acuerdo voluntario; cosa semejante hallaremos asimismo en las formas de la poesía.

Junto a la representación de lo ideal se desarrolla la de lo individual. También ésta era conocida desde hacía largo tiempo en Oriente. ¡Cuantísimo retrato se encuentra como relieve apenas saliente esculpido en los muros de Nínive y Persépolis! Y aparte tenemos

27. *Ciprias*, ed. Kinkel, p. 22. Todavía más importante para su adorno primitivo, *Himno hom.*, VI, 5 y s., donde la Afrodita recién nacida de la espuma es cuidadosamente arreglada por las Horas. La dan vestidos, una diadema de oro, joyas de ὀρίχαλκος (un metal como latón) y oro, cadenas de oro alrededor del cuello y el pecho, con lo cual, por lo demás, se adornaban las Horas mismas para asistir a la asamblea de los dioses. «Y cuando ellas la hubieron puesto todo esto, la condujeron a los inmortales», donde es recibida magníficamente.

el arte egipcio, con sus estatuas de reyes, unas exentas, otras apoyadas, bien sentadas, bien en pie, sus estelas sepulcrales con escultura de bulto redondo casi exenta y obra como el escriba egipcio del Louvre. Aquí busca, y muchas veces alcanza, el arte lo circunscrito individual.[28] Pero los reyes egipcios son sólo reyes, no guerreros ni oradores, etc.; les basta una postura y representación casi divina, y los particulares, e incluso funcionarios de un cierto rango,[29] son representados porque han sido personajes bien acomodados o lo bastante respetados oficialmente y han muerto como tales. Pero en ninguna parte del mundo se ha realizado la representación de lo individual como entre los griegos. Pues es lo decisivo para la creación del retrato, que comienza con imágenes de atletas, con la primera estatua de vencedor, que fue colocada en Olimpia ya en 558 a. de Cristo. Y a la vez es lo esencial que lo individual viene al mundo, no con el parecido de los rasgos fisonómicos, sino con la inmortalización del cuerpo entero en cualquier movimiento característico, quizás en el momento de la victoria. Así, las estatuas de atletas se convirtieron en hecho central, primero para la formación de lo individual y después para la vivificacón de lo ideal; pues sin la más fuerte influencia de estos estudios sobre las estatuas de los dioses serían, por ejemplo, Hermes, los Dióscuros, Apolo, Dionisos, en la imaginería posterior, tan poco imaginables como los restantes retratos no atléticos. Las estatuas de atletas hicieron a todo el arte capaz, no sólo de la más vivaz caracterización, sino, sobre todo, ágil para todas las tareas; también la amazona es la atleta ideal. Mas, al fin,

28. ¿Hasta qué punto son icónicas las cabezas de las tapas de las momias?

29. Aquí podemos recordar la estatua de oro del panadero de Creso que cita Herodoto, I, 51.

la estatua de atleta misma se convirtió de momento en libre objeto del arte, y admiramos en la ulterior formación, alcanzada ya puramente por motivos de belleza, y en la repetición de ciertos tipos de atleta, por ejemplo, en el *Discóbolo,* al atleta como tal en su más bella manera de mostrarse. Y a la vez, todavía no hemos hecho mención de la circunstancia de que después que las más antiguas estatuas de atleta habían sido hechas de madera de ciprés, la relación causal que se formó entre las estatuas de atletas y la fundición del bronce, favoreció extraordinariamente una de las más importantes técnicas.

Por lo que hace a las demás estatuas-retrato, se sabe ahora que ya antiguas estatuas que de alguna manera —aun cuando no fuera propiamente icónica— representaban al difunto, eran colocadas junto o dentro de la tumba. En la tumba, desde luego, habrá comenzado lo icónico. Pero, ¿cuádo ha decretado por primera vez una ciudad estatuas en honor de guerreros, políticos, oradores y poetas? También en este punto alcanzó Hélade la mayor altura. En toda la historia del arte no hay una estatua-retrato como el Sófocles lateranense. Estatuas más suntuosas se podrán imaginar, pero algo de tan perfecta armonía no vuelve a presentarse.

Sólo con una palabra podemos finalmente hacer mención de las figuras de género, niños, etc., y de las imágenes de animales, que constituyen por sí un nuevo mundo en la representación artística.

* * *

Veamos ahora la representación plástica de lo múltiple, la composición. También aquí el Oriente ha ido delante; pero Egipto y Asiria carecen de la mitología y su hermoso polimorfismo; en lugar de ella encontra-

mos en paredes, pilares e incluso columnas la crónica regia y temas rituales, esto es, domina el DEBER de narrar, los artistas están ligados a explicar la realidad completa y a repetirse eternamente, y el relieve que, según su estilo es del todo tapiz, va fluyendo junto a la arquitectura y corre como una escritura o una ornamentación.

A los griegos, por el contrario, les resulta ventajoso en esto, como en las figuras aisladas, la gran preparación que la poesía había llevado a cabo. Que en las luchas representadas no combatan vencedores divinos contra figuras de la noche, sino que los combatientes, sean ellos quienes fueren, tengan iguales derechos ante el arte, y que haya en esto un pro y un contra, tiene su precedente en la poesía homérica. Si, por ejemplo, leemos en *La Ilíada* (IV, 457 y sigs.)[30] cómo el aqueo A mata al troyano B; el aqueo C quiere arrastrar hacia sí el cadáver para despojarlo; el troyano D apunta a la cadera de él según se inclina, descubre un lugar descubierto, le atraviesa y, finalmente, se entabla una violenta lucha alrededor del grupo, todo esto produce la impresión casi como si el poeta hubiese querido transmitir al arte posterior[31] uno de los temas a que estamos acostumbrados, pues son representados en él con el mismo amor helenos y troyanos, lapitas y centauros, héroes y amazonas, dioses y gigantes. Y el arte ha creado para estas representaciones también figuras

30. Parecido es también entre otros, el grupo VIII, 309 y siguientes, donde Héctor alcanza con una roca a Teucro, que ha herido a su auriga, después de lo cual Ayax cubre con el escudo a su hermano, y otros dos se ofrecen a reconducirlo a las naves.

31. Desde luego, tales temas los tiene asimismo el arte más antiguo que hallamos en suelo griego. El mismo carácter de imparcialidad tienen las luchas, pensadas completamente vivas, y las cacerías en las armas y hojas de puñal de Micenas.

como no las conocía en Oriente. Si existía ya desde antes entre las representaciones de lucha con numerosas figuras y el relieve continuo (y ya el friso puramente pintado) una relación grandemente beneficiosa, se llegó a desarrollar el relieve en todos sus grados, hasta la lucha de las luchas, la entre dioses y gigantes en el altar de Pérgamo; pero, ante todo, llegó a existir, y de esto el Oriente no tenía idea, el grupo de frontón y la escultura exenta de varias figuras (toro Farnesio, Laocoonte, etc.). Y a la vez se sentían libres de toda imposición ritual y se permitían obrar silenciosamente, casi sólo a manera de insinuaciones, cuando, por ejemplo, junto a los Nióbidas se prescindía de Apolo y Artemis porque el espectador los completaba por sí mismo.

Y el impulso plástico no se limitaba a las escenas de lucha. También de Homero se podían tomar motivos de lugares más tiernos; pensemos, por ejemplo, en los grupos que (*Ilíada*, VI, 370, 498) forman Héctor, Andrómaca, Astianax y la sirvienta, o en cómo se sitúa (I, 500 y siguientes) Tetis junto a Zeus, mientras abraza con la izquierda sus rodillas y con la diestra le toca bajo la barba. Pero absolutamente toda la mitología de dioses y héroes piden ser representados plásticamente, y todo un mundo de escenas ya dispuestas, algunas de suma belleza, había sido ya visto en imágenes muy pronto. A esto hay que añadir todavía las especies de seres ideales, que son principios plurales y eran representados en serie, las Nereidas (monumento de Harpagos), Danaides (templo de Apolo palatino), etc.

Pero también, aparte el mito, ya el arte, desde muy pronto, precisamente según el mismo Homero, había acudido a la representación de lo viviente polimorfo, y con ello (como en las tumbas de Beni Hasan) a la figura de género. Recordamos aquí de nuevo el escudo de Aquiles (*Ilíada*, XVIII, 478-608), que contiene

evidentes representaciones de género, mientras que en el correspondiente escudo hesiódico de Heracles éstas alternan con escenas mitológicas.

Y, finalmente, se atrevieron los griegos a grandes grupos de escultura exenta, no sólo en lo mitológico, sino en lo alegoricopolítico, en cuanto que representaron individuos históricos junto con sus Polis personificadas o con los héroes que representan a éstas o, como lo hizo Lisandro en su colosal ofrenda en Delfos,[32] presentaban a los vencedores junto con los dioses dadores de la victoria; y a esto hay que añadir los grupos agonales, especialmente el vencedor en su cuadriga, y los extraordinarios monumentos puramente históricos: el monumento de Alejandro en el Gránico y dos de los cuatro grandes grupos del monumento de los Atálidas en Atenas.[33]

Por todas partes confluyen al arte temas para el relato mediante volúmenes, y la popularidad de ellos se descubre ya en su temprana aparición en pequeña escala. El arca de Cipselo, ya creada en el siglo VIII, estaba cubierta de representaciones historiadas en pequeñas figuras, y verosímilmente eran también pequeños los grupos de escultura exenta con varias figuras, de muy antigua época, que Pausanias vio especialmente en Delfos y luego en otros santuarios. Pero paralelos los tiene la escultura de grupos en la pintura mural, y la popularidad del grupo nos la expresa principalmente la pintura cerámica y la práctica de grabar perfiles en bronce. Sobre las creaciones de estas técnicas, también el extranjero, en primer lugar Etruria, cayó con particular interés.

32. Paus., x, 9, 4.
33. En todo caso, la representación de sucesos históricos en comparación con la escultura romana ocupa sólo un puesto secundario.

* * *

Junto a la representación de los dioses mismos se presenta en todos los pueblos politeístas y monumentales también muy pronto la perpetuación de cada acto de culto. La piedad del rey, sacerdote o pueblo que lo practica se hace así visible para los hombres y los dioses, especialmente para estos últimos, con el fin de que se acuerden; el hombre, en aquel sentido, está lo más cerca posible del dios en el momento y con el vestido del culto. Y así forman, como ya queda dicho, los actos del culto, ya en Egipto y Asiria, uno de los temas principales de la escultura de grupo. Pero también en esto tenían los griegos grandes ventajas. Desde luego, había algo que no podía intentarse llevar a la representación: el sacerdote a veces aparecía entre ellos con el vestido mismo del dios,[34] pero en el arte había de quedar naturalmente diferenciado del dios. Es, por el contrario, de la mayor importancia que no tuvieran que representar ni déspotas ni comitivas sacerdotales sacrificando, sino sacerdotes y sacerdotisas aislados, a veces con sólo un sacerdocio anual, muchas veces escogidos por su juventud y belleza y nunca deformados por vestimentas de insensato simbolismo, y que además fuese la ampliación del culto mediante comitivas (πομπαί), coros, etc., cosa de individuos escogidos. Y especialmente se ofrecía este culto al arte, no como servidumbre e imposición violenta, sino como alegría; también de entre lo orgiástico escogió la escultura dionisíaca lo bello.

Cómo del sacrificio propiamente dicho podía proceder una ofrenda de esta clase lo explica aquella curiosa historia que Pausanias[35] cuenta de los de Órneas, en Ar-

34. Cf. tomo II, p. 200.
35. x, 18, 4.

gólida. Éstos sustituyeron un voto demasiado pesado, hecho durante la guerra con Sición, conforme al cual hubieran tenido que ofrendar a Apolo diariamente sacrificios y procesiones, mediante una representación de una y otra cosa que ofrendaron en Delfos.[36] Pausanias reconoce en esto un hábil recurso (σόφισμα); sólo que se trata de una presuposición más profunda y helénica genuinamente: un acontecimiento diario queda cancelado y transformado de temporal en eterno mediante una representación ideal, monumental, válida para siempre.[37]

Grande era la riqueza en estatuas de sacerdotes y sacerdotisas; todavía muchas de las estatuas vestidas que tenemos pueden corresponder a este grupo. Y aunque fuese la imagen de templo un xoanon inaceptable, la serie de tales estatuas podía convertirlo todo en bueno. Así sucedía, quizás, en el templo de las Euménides, en Cerinea de Acaya.[38] Las figuras de los dioses eran «no grandes», quizá feas muñecas, pero a la entrada se hallaban estatuas femeninas de mármol que tenían valor artístico, y los habitantes explicaban que eran sacerdotisas de las diosas.

¿Desde cuándo fueron eternizados los coros de las fiestas en filas de estatuas? Los agrigentinos, después de una victoria sobre los libiofenicios de Motía, ofrendaron con el botín en Olimpia los muchachos de bronce que «presentan las manos» y están representados en oración ante el dios.[39] Estaban encima del muro del Altis y se creía eran obra de Cálamis; en sus orígenes

36. Más bien un grupo de escultura exenta que un relieve.
37. También Plinio, *Hist. nat.*, XXXIV, 91, cita el tema del sacrificador como tratado por gran número de escultores.
38. Paus., VII, 25, 4.
39. Paus., V, 25, 2. El gesto de adoración no es el del atleta orante. No son aludidos los muchachos de los vencidos.

debieron de ser una inmortalización del coro solemne enviado a Olimpia para acompañar la ofrenda. También los mesenios de Mesina ofrecieron en Olimpia las estatuas de bronce del coro de mancebos que desapareció en el estrecho junto con su director y flautistas.[40]

Los más logrados motivos de esta especie hemos de buscarlos en la acrópolis de Atenas. Allí están la procesión de las Panateneas en el Partenón, y en la balaustrada del templo de Nike Áptera, las Nikes que conducen la víctima al sacrificio y las que preparan la señal de victoria. Esta es la más alta, la más absolutamente alta, explicación ideal de una nación de culto.[41]

Si quisiéramos ahora dar cuenta de las figuritas de arcilla y de bronce en mayor o menor escala, en las que la escultura vive en cierto modo una segunda vida, y tratar de la reducción del relieve en la gema, el entalle y el camafeo y en la moneda, y llegar finalmente hasta los vasos y utensilios de metal precioso, bronce, mármol y arcilla en sus diversas transformaciones y aplicaciones, por ejemplo, el candelabro y el trípode en todos sus usos, no acabaríamos nunca. Se asoma uno aquí a una parcela artística que no tiene límites y que muchas veces da al primer golpe en el clavo.

2. La pintura

De la pintura anterior a los griegos sólo quedan los restos egipcios, y dentro de esto, casi exclusivamente, lo convencional y servil, quizás a excepción de las representaciones de la vida diaria en las tumbas de Beni Has-

40. Paus., v, 25, 1. Cf. también tomo ii, p. 201.
41. En la Edad Media se representa de buena gana el culto de la ceremonia, y también en el Renacimiento; éste con preferencia el sacrificio de la Antigüedad como tal. (Piénsese en Miguel Ángel, en la bóveda sixtina.)

san. También carecemos de noticias sobre el arte del antiguo Oriente, aparte los tapices con figuras de los obradores de Mesopotamia. De la pintura griega tenemos, por el contrario, además de su influencia en la cerámica y en las pinturas murales de las ciudades del Vesubio y algunas pinturas sepulcrales,[42] al menos numerosas noticias, e incluso de los famosos pintores de la buena época, desde Polignoto a Apeles, los autores hablan más que de los escultores. Ateneo (XI, 48) cita una obra de Polemón «sobre los pintores» (περὶ ζωγράφων) dedicada a Antígono; cosa semejante no había entonces sobre los escultores. Aquéllos les hubieron de parecer a los griegos más interesantes como individuos, lo cual sólo podemos explicarlo porque no les considerasen como a éstos de oficio servil, puesto que también el dibujo fue más tarde recibido entre las materias de educación normales para los libres.[43]

Había, en primer lugar, en estoas, salas, pórticos, templos, una gran pintura monumental al servicio de la mitología y de las ideas y conmemoraciones políticas. El estilo de ésta[44] puede imaginarse para Polignoto

42. Se encuentran de éstas en el Louvre y en el Museo Borbónico.

43. ¿Acaso se han reunido aún los dichos sobre los numerosos *dilettanti* de la pintura? Platón era uno, según Diógenes Laercio, III, 6; quizá también Demócrito. Por lo que hace a la enseñanza del dibujo, dice Plinio, *Hist. nat.*, XXXV, 77, de Pánfilo el Macedonio, uno de los más antiguos jefes de la escuela de Sición, que bajo su autoridad los muchachos libres aprendieron primero en Sición, luego en toda Grecia, el dibujo *(graphicen, hoc est picturam)* en la mesa de escribir, y que este arte fue recibido en el primer rango de las artes liberales. (Es asombroso que no invadiera inmediatamente el arte un enjambre de *dilettanti*.)

44. Según Lübke, *Grundriss der Geschichte der Malerei*, p. 160, Polignoto hacía sólo dibujo de perfiles sin sombra y en cuatro colores; pero las representaciones tenían ya el más alto ἦθος.

como cosa análoga a la escuela de Giotto, para los de más tarde, completamente llena de vida. De las pinturas de Polignoto en la Lesque de Delfos ya se ha tratado antes en esta obra.[45] En Atenas se hallaban él y sus sucesores, entre los cuales son los más famosos Protógenes y Eufránor; en la estoa Basilio, una representación de los doce dioses, Teseo con Democracia y Demos, la batalla de Mantinea, y en el templo de enfrente, el Apolo Pátroo; en el Buleuterión, los Tesmotetas de Protógenes y el retrato de un general más moderno; en la Stoa Poikile, desde luego que realizado poco a poco y por diversos maestros, libre de todo servilismo al ciclo, la representación de una batalla de la guerra del Peloponeso, una batalla de Teseo contra las Amazonas, una escena después de la toma de Ilion y la batalla de Maratón junto con los héroes protectores; en el Pompeón, probablemente, cuadros de la procesión, en los que cada cabeza, como en los frescos florentinos, representaba gente conocida;[46] en una sala lateral de los Propileos,[47] muchas escenas de la leyenda de Troya y los dos avispados ladrones: Diomedes con el arco de Filoctetes y Ulises con el paladión, y además, el grupo de Paralos y Hammonias de Protógenes y una cantidad de retratos y figuras aisladas: Alcibíades como vencedor en Nemea; Perseo, Museo y también las figuras de género de un portador de cántaro y un luchador. Representaciones de batallas había, por lo demás, también en otros sitios que Atenas. Así, poseía el Artemisón de Éfeso una batalla naval en la que aparecía una Eris, y Pérgamo, una victoria sobre los celtas.[48]

45. Tomo II, p. 257.
46. Cf. Plut., *uit. X orat.*, Isócrates.
47. Paus., I, 22, 6 y s.; Plin., *Hist. nat.*, XXXV, 101.
48. En Temesa estaba eternizado en una pintura el demonio local. Paus., VI, 6, 4. Cf. tomo II, p. 299 y s.

Desgraciadamente, no se sabe qué magistrados dispusieron en los edificios públicos, por ejemplo, en la sala de los Propileos, quién debía pintar y qué es lo que debía pintarse allí. En todo caso tomó la pintura de la realidad histórica más que la escultura; había bastantes pinturas políticas.

Junto a la pintura mural surgió, en la época áurea del drama, la escenografía, que comenzó por servir para el adorno fantástico de la escena; pero más tarde pasó a casas y palacios. En éstos parece que llegó a hacerse de repente moda, de tal manera, que un Alcibíades quería tenerla en cierto momento en su casa. En su vanidad se encontró obligado a apoderarse por la fuerza del pintor Agatarco y retenerle preso en su casa hasta que se la hubo pintado. También el rey Arquelao de Macedonia ajustó a Zeuxis por cuatrocientas minas para que le pintase su palacio.[49]

¿Hasta qué punto se halla de todo esto un eco en Pompeya? De la pintura político-histórica sólo se puede citar aquí el caso único de la batalla de Alejandro;[50] más bien hay que hablar de la mitología y, seguro, de la escenografía: las figuras aisladas, grupos que vuelan, etc., son, en parte, indudables reminiscencias de lo más hermoso de este género artístico, y lo mismo sucede con muchas escenas del género. Éstas son representadas aquí no, como en Beni Hassan, porque sucedían en la vida, sino porque eran divertidas; en lugar de las funciones diarias y anuales, se representa el momen-

49. Andócides, *Contra Alcib.*, 17; Eliano, *Var. hist.*, XIV, 17.

50. Sobre una batalla de Alejandro, como cuadro, da noticia Ptolomeo el de Hefestión, IV. Helena, la hija de Timón, que floreció en aquel tiempo, pintó la batalla de Isos; bajo Vespasiano se encontraba la pintura en el templo de la Paz, en Roma. Representaba plásticamente una batalla semejante el grupo del Gránico.

to divertido: la charla en voz baja de unos pocos, la meditación, el tocado, los juegos, el ensayo teatral, etc. En Grecia misma quizás antaño habían predominado, como nos lo delatan los vasos, las escenas agonales y gimnásticas.

Por lo demás, la pintura de cuadros (al temple y también al encausto), cuyos grandes maestros fueron Zeuxis, Parrasio, Apeles, Protógenes, Timómaco, Teón, atraía hacia sí la admiración más viva.[51] En este género, el cual si volviéramos a resucitarlo haría cambiar violentamente nuestras ideas convencionales sobre el arte griego, valía la ilusión, y unánimemente se celebra el intento logrado de la misma: los pintores debían conseguirla mediante colores, modelado y luz, como también mediante perspectiva (Pausanias) o delicada ejecución.[52] En el arte moderno se pueden presentar como paralelos particularmente los realistas italianos del siglo xv hasta Leonardo. *Es característico* que junto a algunas composiciones de abundantes figuras de estos maestros, como el sacrificio de Ifigenia, de Timantes; el cuadro de la Calumnia de Apeles; las

51. De la conciencia que los artistas tenían de sí testimonian anécdotas, como cuenta Plut., *De amicor. multud.*, 5, que Zeuxis, a alguien que le reprochaba su lento pintar, le respondió: «Reconozco que lo he pintado en mucho tiempo, pero también para mucho». Muy de acuerdo con la manera de pensar de los artistas griegos es lo que Luciano, *Zeuxis*, 3 y s., cuenta de este artista, el cual buscaba junto a dioses, héroes y batallas nuevos temas, verosímilmente porque la pintura de cuadros por sí misma le orientaba hacia ello; pero cuando él había pintado la centaura que daba de mamar a dos crías, *no* quería ser admirado por el tema, sino que se desilusionó del público, que se dejaba desviar del arte mismo por el «barro del arte» y pasaba por alto la belleza de la ejecución.

52. Conocidos engaños son racimos de uvas y pájaros. En Filóstrato *el Antiguo, Imag.*, I, 32, se habla de una abeja que, o bien engañada ella misma, o bien pintada para engañar al espectador, se posa sobre una flor.

bodas de Alejandro y Roxana, por Aetión, y otras, se citen preferentemente figuras aisladas o retratos en los que sólo se representa una figura principal con pocos accesorios; así, de Zeuxis, una Helena y una Penélope; de Parrasio, el pueblo ateniense, la locura fingida de Ulises, un Filoctetes; de Protógenes, el Ialisos (en el que trabajó siete años); de Timómaco, un Ayax, una Ifigenia dispuesta al sacrificio y una Medea en el instante del crimen; de Teón, un hoplita.[53]

La situación moral de esta especie de pintura es completamente distinta que la de la escultura; está hecha esencialmente para la propiedad privada y sólo por accidente, y más tarde, llega como exvoto a este o aquel templo; para ella era apropiada la casa griega, en la que no podían ser fácilmente colocadas las grandes esculturas de mármol. Con esto, a la vez que con la orientación de este arte hacia representaciones ilusionistas, se enlaza la relación del estudio con las hetairas;[54] se escogía de diversas lo más hermoso, procedimiento de que no se suele hablar en la escultura.

Sólo en los famosos cuadros pictóricos se habla de precios y de ganancias. Sabemos que Zeuxis se hizo pagar las entradas para contemplar su Helena. En tiempos posteriores aparecieron en plenitud los enormes precios de los aficionados. Así, según Plinio (*Historia Natural*, VII, 39), Atalo compró un cuadro de

53. Según Eliano, *Var. hist.*, II, 44, colocó el pintor junto a él un trompetero que tocaba.

54. Lais era, conforme a Ateneo, XIII, 54, tan hermosa, que los pintores acudían a ella con el fin de «imitar sus senos y garganta». Otra cosa había sido antaño, cuando los crotoniatas habían permitio a Zeuxis servirse como modelos para su Helena de las más hermosas y nobles doncellas de la ciudad. Cf. supra p. 33, n. 17. Aquí hay que pensar más bien en una inspiración de conjunto.

Aristides, de Tebas, en cien talentos; César pagó por la Medea y el Ayax, de Timómaco, para ofrendarlos en el templo de Venus Génitrix, ochenta. A esto corresponde que Demetrio Poliorcetes no incendiase a Rodas, por no destruir una pintura de Protógenes, que se encontraba en la parte de la ciudad amenazada por él. Mas si afición, capricho y adquisición eran de otra manera que en la plástica, no nos puede admirar que en la pintura, a diferencia de aquélla (donde a lo sumo puede hablarse de algo semejante en las Amazonas de Policleto, Crésilas y Fidias), existiera un ejercicio formalmente de campeonato. Del pintor Panainos, hermano o sobrino de Fidias, se cuenta [55] que en su tiempo, en Corinto y Delfos, se celebró un concurso de pintura, y que él fue vencido en las Pitias por Timágoras de Calcis, y del mismo modo hubo de ser vencido Parrasio [56] en un desafío en Samos por un rival con su lucha de Ayax y Ulises por las Armas de Aquiles. En ambos casos sólo se puede haber tratado de cuadros.

Más tarde fueron predominando caricaturas y escenas de género (como la barbería y la zapatería, de Pireico, y otras llamadas ῥυπαρογραφεαι), a la vez que la naturaleza muerta. El mosaico parece haber contenido en la época propiamente helénica pocas figuras; del tiempo de los Diadocos se habla del barco de lujo de Hierón *el Menor*,[57] que en el piso de sus salas tenía representado todo el mito de Ilion. Entonces parece que fue preferida esta forma de decorar el piso. De las artes lineales, la pintura vascular y el grabado en cofres y espejos no hay por qué tratar aquí. Baste decir

55. Plin., *Hist. n.*, xxxv, 35.
56. Eliano, *Var. hist.*, ix, 11. Parrasio salió del apuro con un chiste. De su buen humor en el trabajo cuenta Eliano en el mismo lugar conforme a Teofrasto.
57. Ateneo, v, 41.

que también en ellas el arte griego ha alcanzado por completo la altura que en todo lo demás, y que ha respetado asimismo, por consiguiente, su propia elevada sofrosina.

3. La arquitectura

Donde se toca con las manos esta sofrosina artística de los griegos es en la arquitectura, pues en ésta encontramos una voluntaria limitación, única en toda la historia del arte, a un solo tipo de suma perfección: el templo, del que todo lo demás son sólo préstamos e hijuelas. Salas, patios, pórticos y por completo la tan modesta casa particular, se subordinan del todo: el motivo del templo es el motivo absolutamente unitario como tal. Mas, ¿cómo ha llegado la nación a tal forma?

Lo esencial en el santuario griego no es la edificacación, sino el altar de cremación al aire libre. Los altares elevados [58] (consagrados sobre todo a Zeus), en los que se iban dejando amontonadas las cenizas de muchas víctimas, rehusaban todo añadido arquitectónico. Pero donde en los tiempos primitivos se alzó un edificio sagrado, puede éste haber tenido una forma y situación que escapa completamente a nuestras hipótesis. Si, por ejemplo, eran oráculos los santuarios que primero se visitaron, en sitios no escogidos, sino dados de antemano, la base puede haber sido el cercado o la construcción que envolviera una grieta del suelo, una gruta, etc. La libre elección de emplazamiento y la edificación del santuario exento del suelo, condiciones de toda estructura superior, sólo podían llegar con un cambio en la idea de los dioses. En tiempo indeterminable se dio al templo el nombre de «vivienda», es decir, de la divini-

58. Cf. tomo II, p. 19 y 546.

dad (ναός) y a partir de este momento puede suponerse una construcción cerrada, una cela; al principio, según la leyenda, a veces era sólo de materiales momentáneos, colocados como tienda o choza (σκηνή), hasta que el arte prestó al edificio estructura monumental y finalmente la más magnífica transfiguración.

Junto a tantas suposiciones, de que la historia del arte antiguo simpre tendrá un gran surtido, permítaseme aquí exponer una más acerca de la formación del períptero, la cela alargada y rodeada de columnas. Éste comenzó por ser una creación del pueblo mismo, y no necesitó imitar nada de Asia o Egipto y sus templos perípteros. Aparecería como construcción totalmente de madera, como caseta con un pórtico de troncos de árbol, en una época en que Grecia era aún un país rico en bosques. De esta última realidad, por lo menos, había más tarde una tradición en Ática, y Platón[59] habla de esto no exclusivamente como poeta: la tierra talada, agotada, calcinada es sólo el esqueleto de un cuerpo que estuvo enfermo; las montañas, antaño cubiertas de bosques, sólo dan ya alimento para abejas; se ven santuarios de fuentes, pero las fuentes están secas; y también se ven todavía poderosas construcciones techadas, levantadas con árboles que fueron derribados allí mismo no hace mucho tiempo.

Aunque se quiera suponer para la cela ya desde el principio la arquitectura de piedra, sin duda todo el pórtico y la cubierta eran de madera. Las columnas o pilares redondos, en todos los pueblos absolutamente, no tienen otro origen imaginable que el tronco de árbol, y en particular entre los griegos el pórtico y la cela sólo pudieron aparecer en una época en que no se sabía cincelar las columnas, y el pórtico sería inexplicable de

59. *Critias*, III.

piedra en una época en que los canteros eran raros y aún muy inhábiles. Las estelas esculpidas de Micenas son sólo el eco tosquísimo de un arte en metal mucho más perfecto; Tirinto (según los descubrimientos de Schliemann) muestra conjuntamente el dominio mecánico de grandes cargas de piedra y, para la construcción interior decorativa, columnas de madera cuyas basas de piedra, con una muesca y redondas, todavía se conservan. Por el Hereón de Olimpia, cuyas columnas de madera fueron substituidas de manera conocida poco a poco por otras de piedra, como por otros restos de arquitectura de madera, podemos referirnos a noticias conocidas.

La viga de madera de por sí habría hecho posible una gran separación de las columnas, y los grandes intervalos del orden etrusco se fundaban en realidad en esto. Sólo que para los griegos se podría pensar que las columnas de madera estaban unas cerca de otras y que incluso a veces había una doble fila de columnas de madera, un orden díptero, en cuanto que se tenía bosque bastante. Pero, en general, el hexástilo, el lado del frontón con seis columnas con un número aproximadamente doble de columnas en el lado mayor, debe de haber sido en la edificación en madera lo normal, tal como nació de una vez. Próstilo y anfipróstilo no son formas originarias, sino reducciones, abreviaturas, simplificaciones de aquél, mientras que el templo *in antis* es una forma antiquísima de santuarios menores. Si se pregunta por un fin especial, un motivo de existencia del pórtico, habrá que citar, en primer término, la instalación de los exvotos, ofrendas, desde antiguo extremadamente numerosos, y en primer lugar de las armas ganadas al enemigo, pero en ningún caso para meterse debajo cuando llovía, como piensa Vitruvio.

El templo normal de madera contenía la posibilidad de toda la belleza futura como simiente escondida en sí

por la unidad del motivo: la cela es el núcleo, las columnas y vigas son su envoltura ideal; a un templo relativamente pequeño se le da una apariencia grande y solemne. La construcción tiene que aparecer desde el principio con toda solemnidad y plenitud; sólo en cuanto hexástilo se podría pensar que ha tenido la fuerza de atraerlo todo hacia sí. Resoluciones puramente estéticas desde luego que no han decidido, por mucho que ilustrase también este aspecto. Tampoco se creó y difundió por influencia de un sacerdocio, que no dio lugar a ella; y tampoco por ninguna imposición, sino puede suponerse que por una elevación religiosa del pueblo, de la cual nosotros no tenemos ninguna noticia. Se creó y difundió de tal manera, que el sentido formal dorio y el jonio pudieron a la vez colocarse a su altura. El proceso puede suponerse momentáneo y repentino, que prendió voluntaria y rápidamente en un pueblo dividido en muchos Estados; ante la nueva forma de santuario desaparecieron en silencio las organizaciones anteriores, y apenas si queda ya un resto de ellas. El períptero se convirtió entonces en una de esas costumbres artísticas griegas que, una vez recibidas, quedan aseguradas contra toda modificación ulterior, pues los griegos consiguieron adaptarse a estas formas perfectamente inventadas y descartar de ellas lo imposible. Desde luego que no han faltado Tersites que habrían sabido hacer algo distinto y «más genial»; sólo que se les debería haber dejado hablar. Nacido de una profunda y misteriosa fuerza popular en un momento solemne, era la forma de santuario que debía alcanzar valor general y pervivir en secular madurez. Pero no es cosa de cualquier época o pueblo crear semejantes formas.

La substitución, primero parcial, luego (con excepción de cubierta y techo) completa, de la madera por piedra debe haberse logrado pronto; cuando los griegos

en el siglo VIII, se diseminaron en colonias, parece haberles acompañado como tipo consabido el períptero de piedra, pues ya los más antiguos templos en Sicilia lo muestran en muy proporcionada constitución. No hay ninguna razón para suponer que en el Ponto, en Cirene, en Galia Meridional, en cualquier parte donde inmigraran griegos, fuera de otra manera. Con medios materiales limitados era tal edificio de piedra el más afortunado motivo: regulado en las proporciones, pero enteramente libre en las dimensiones, accesible y limitado en cuanto al coste y plazo de su construcción, de forma que una sola generación podía darle cima.

Mas, tanto se sentían los griegos ligados a esta forma,[60] que, bien al fundar una nueva ciudad, bien poco a poco y en el curso del tiempo, cuando hacían construir varios de estos templos, e incluso grupos de ellos de casi igual forma,[61] no pensaban en variar. Si esto hubiera pasado en alguna ocasión, hubiese sido en la orgullosa y victoriosa Atenas, en la restauración después de las guerras médicas, cuando se hubiera estado a punto de pasar a formas totalmente nuevas de templos, a planos compuestos, etc.; pero en lugar de esto se produjo la clarificación del tipo ya existente. Aquí hubo

60. Conocimiento de otras formas fundamentales, ciertamente no había faltado, y desde luego, tampoco en absoluto la posibilidad de otras formas: se hubiera quizá podido componer con pluralidad y formar la construcción con varios motivos, como habían hecho los egipcios, que se conformaban con alinear. También hay que recordar que ya Demócrito había desarrollado la teoría del abovedamiento.

61. El bufón Estratónico llega a Milasa, en Caria, y como allí ve muchos templos y pocos hombres, se coloca en medio del ágora, y perora: «¡Templos, oíd!» Ateneo, VIII, 41. Se repetía el templo con siempre nueva devoción tantas veces como lo requería el culto, a veces apretados unos contra otros; pero en su conjunto no se podían comparar las ciudades con la actual Roma, tan rica en cúpulas desde San Pietro in Montorio, o con Praga.

de contenerse el espíritu de innovación, que en lo demás guardaba tan pocas consideraciones.

Sobre las formas de la primitiva arquitectura en madera, sobre su supuesta policromía, sobre el empleo de tela y tapicería, etc., no nos permitimos hipótesis, y absolutamente ninguna sobre la traducción de cada uno de estos elementos en la piedra. Impresiones y razones seguirán mucho tiempo contraponiéndose en este último punto, y se continuará discutiendo sobre lo que es inmediata traducción formal, lo que es pura reminiscencia, lo que es libre imitación y cómo se llaman las sucesivas gradaciones. La opinión personal aquí expuesta sobre la formación del tipo como tal, no lleva en sí ninguna pretensión de que se la acepte inmediatamente, pero quizás haga impresión sobre algún lector. Cuando un conjunto de fenómenos como éste está más allá que nuestras noticias, una hipótesis —la que se da aquí u otra— tiene derecho a hacerse oír.

Mas cuando por la indisoluble colaboración del respeto a la vivienda divina, de la conciencia de que se tiene algo perfecto y en su estilo insuperable, y finalmente del más respetable conservadurismo artístico, que también en la poesía pasa tan miradamente de un antiguo género a otro nuevo, se logra el templo en su firme configuración, en él se tenía asimismo una forma que correspondía a fines perfectamente deslindados. Era diferente de la tumba sagrada, a la que entre los griegos corresponde al heroón; no era tampoco un panteón hereditario de gente notable, del que se hubiera podido desarrollar una organización comparable a los altos coros medievales con su girola y su corona de capillas; ningún acto cultual para el pueblo se realizaba en su interior: era, como se ha dicho, sólo la «vivienda» de la divinidad; y puesto que por ello era su interior quizá pequeño, todo enriquecimiento se dirigía hacia la

arquitectura exterior. Y así el pórtico, que propiamente en su perfección opera sobre los ojos como invitando y haciendo de entrada y es la manifestación evidente de la pared, es ampliado con una segunda fila de columnas, y así se forma el díptero. Pero alargados y fundamentalmente perípteros, con un número de columnas en el lado mayor que supera al frente casi en un doble,[62] son todos aquellos templos en los que se dispone libremente de espacio y medios, y otras disposiciones, como la del templo de Delfos, el templo con la gruta cultual, el habitado por dos divinidades, son excepcionales;[63] es particularmente poco preferida la forma redonda; la conocemos sólo en edificios menores y más bien decorativos, como el monumento de Lisícrates, y unas pocas más edificaciones, como la Tolos de los prítanos en Aetnas, el Filipeón en Olimpia, etc.

La situación del templo estaba, ora prescrita por un precedente, es decir, un acontecimiento de época mitológica, ora libremente elegida. Muchas veces se hallaban solitarios en cumbres o laderas o en bosques sagrados, más frecuentemente en las acrópolis, en el ágora, en los puertos de las ciudades, y en este caso, como ya se ha dicho, muchas veces con varios patios, y otras con uno solo, que aislaba del exterior (perībolo). Siempre están en sus tres altas gradas divinas, junto a las que existían en ambos frentes las escaleras que utilizaban los humanos, levantados como una ofrenda: delante de ellos está el altar de los sacrificios, reglamentariamente sencillo, pero a veces magníficamente adornado. En el momento del sacrificio se abre una puerta grande y

62. Se queda por debajo del doble en una columna, o bien tiene una columna más, contando en uno y otro caso las columnas de los ángulos.

63. Ciertamente, eran muy libres numerosos pequeños templetes.

solemne, cuyas hojas son lo más magníficas posible en materia y forma, y se hace llegar la luz a lo fundamental del interior: la imagen del templo y el altar de cremación; en dimensiones ya no muy pequeñas, desde luego, hay una abertura en el techo (ὀπαῖον, φωταγωγός, *lumen*) necesaria para la iluminación, y lo que está directamente debajo de la misma queda bajo el cielo (ὕπαιθρον), organización que halla su desarrollo monumental dividiendo en dos pisos los pórticos interiores. La magnificencia del conjunto es completada por los exvotos, que se colocan en el interior, en el pronaos, en la columnata exterior (πτερωμα), y de los que en los templos aún más ricos y magníficos se llenan también los pórticos y el períbolo, y ya al períbolo se accede a través de propileos magníficos.

El templo normal renuncia a toda diferencia en disposición, a toda combinación de lo diverso; quiere ser sólo la suma armonía de lo igual; una sola especie de columnas y vigas y gradas le rodea; una sola fuerza empujando y resistiendo, y una y sola carga opera por igual en el conjunto; en ambos frentes es el frontón la insignia ritual que distingue la morada de los dioses de las viviendas de los hombres.

Pero esto, intencionadamente poco, respira una vida perfecta. El templo griego es verdad en sumo grado, y en esto consiste, en parte, su belleza; representa la más alta suma entre el simple soportar y ser soportado de una carga situada horizontal y que pesa verticalmente (sin ser desviada lateralmente por el abovedamiento), y expresa esto, aun cuando sea en dos dialectos, dórico y jonio, en una sola lengua de formas.

Las formas nos hablan, en parte, de origen egipcio y asirio; de la interpretación de la construcción en madera en estos dos países puede haberse tomado alguna cosa secundaria en el mundo de formas arquitec-

tónicas; sólo en Grecia son estas reminiscencias del estilo en madera reducidas a perfecta armonía, toda servidumbre ha sido completamente superada, y en lugar de aquella realidad de leño se ha formado una verdad ideal. Y así nos encontramos con una construcción de sillares, en la que cada bloque llega a la plenitud de su derecho. En zonas enteras de la arquitectura no han vuelto a existir otra vez formas tan sensitivas.

La columna es vida perfecta, un cuerpo cilíndrico que irradia su fuerza excéntricamente y con regularidad en todos los sentidos; está separada por distancias regulares de sus homogéneas vecinas y, ensanchándose por abajo y estrechándose por arriba, consigue una estabilidad creciente; todavía se expresa con más vivacidad una elasticidad interna por el ensanchamiento en el centro (ἔντασις); a una mayor expresión de la vida vertical sirve además el acanalado (ῥάβδωσις); finalmente, la altura y grosor de la columna está en la más pura relación con la dimensión de los intervalos y de la carga que soporta. Así se reúnen la más alta verdad estética y mecánica, y lo estructural se muestra con una expresión convertida en ideal.

La viguería aparece en doble capa, como arquitrabe y como friso, y encima viene la cornisa principal con las formas del techo; allí simboliza la suave pendiente del frontón el resto de fuerza de empuje que puede quedar todavía después de la lucha entre columna y viga.

La fijación especial de las formas arquitectónicas realízase, según se ha dicho, en dos concepciones que descansan en un fundamento común, pero totalmente independientes: el estilo dórico y el jonio, cuya progresiva maduración sigue siendo enigmática, puesto que sólo sabemos que ya hacia 650 existían conjuntamente. Desde luego que la relación con una y otra raza no hay

que suponerla muy estrecha ni tampoco, por consiguiente, hay que ponerla en paralelo con el supuesto carácter de aquéllas.

Dórica es una columna sin basa, con fuste que se ensancha y estrecha de modo pronunciado y acanalado, que se marca en agudas aristas; su altura tiene aproximadamente cinco diámetros y medio, y uno y medio la separación; el capitel, anunciado por unas estrías, de una a tres, consiste en un equino que comienza con anillos y que está pensado como una materia elástica viva con diferente elasticidad en sus partes, y en el ábaco que sirve de transición al arquitrabe; este ábaco es evidentemente el eco de una tabla mediante la que se procuraba evitar que la juntura de dos vigas del arquitrabe descansase sobre la columna misma, y a la vez, por medio de él, se extendía a un campo más ancho la fuerza de sustentación de la columna. El arquitrabe lo forman —aparte las placas con gútulas que le anuncian— simples vigas de piedra. El friso que corría encima de él contiene los triglifos, y las zonas intermedias, métopas; aquéllos están, aunque originariamente es evidente que se pensaron como tablas clavadas en las cabezas de las vigas, continuados ficticiamente a lo largo de los cuatro lados del templo, y su disposición tiene estéticamente la finalidad de obrar todavía en sentido vertical. Sobre el friso va finalmente la cornisa con sus cabezas de tillado y los demás miembros terminales. Citemos aquí aún la formación del anta dórica, conseguida en el frontis del muro de la cela y en el templo *in antis*, y la formación del techado del pórtico con casetones. La ulterior expresión de las formas quedaba confiada a una moderada policromía, estando pintados los triglifos de azul, el ábaco, con un meandro, los perfiles, ondulados con hojas, los casetones, de azul con estrellas doradas y rojas; en las mé-

topas y el campo del frontón también estaba colorada la superficie.

En el estilo jónico tienen las formas más autonomía, y cada elemento una mayor belleza independientemente del conjunto; muchas cosas que en lo dórico estaban sólo pintadas: las hojas de los perfiles ondulados, los toros, gargantas, bandas, etc., aquí está representado plásticamente. La columna descansa —excepto en Ática— en una pieza cuadrada; tiene siempre una rica basa, sobre la que descansa como sobre una especie de materia muelle; para este elemento ha encontrado la más hermosa solución el arte ático al darle una escocia y dos toros. El fuste es fino, su altura es hasta de ocho diámetros y medio o nueve y medio, y la distancia entre las columnas, de dos diámetros. El acanalado (hasta de 24) tiene filetes entre uno y otro canal, y está tallado más profundamente que en la columna dórica. El equino, que está colocado sobre una banda de perlas, tiene su gallón. Encima viene el doble mullido con sus volutas, desde cuyos ángulos van flores hacia el equino;[64] el ábaco está abultado con adornos y provisto de una ondulación. El arquitrabe, que consta de tres bandas, se termina con una banda

64. El capitel de la esquina no es, desde luego, una solución completamente feliz para presentar, como en la columna dórica, un aspecto homogéneo por ambos frentes; queda defectuoso el rincón interior. Por lo demás, de todos los detalles de la arquitectura, el capitel jónico es el que más ha dado que pensar y explicar. El equino dórico se explica por sí mismo en su creación y significado; el capitel jónico tiene precedentes que quedan fuera de él. ¿Qué cuerpo es propiamente el que ha sido representado con la voluta? ¿Era originariamente la sensación la de un cuerpo blando, que estrujado entre la columna y el arquitrabe (o el ábaco en su caso) tomó esta forma? ¿O es esto la representación de una forma vegetal, de dos cortezas o trozos de líber, que se enrollan al secarse? Nos encontramos con una forma inexplicable tomada de Asia.

de perlas, y lo mismo el friso continuo. Encima va la placa con dentículos (que faltan en los edificios áticos) y encima el socarrén (sima), con abultado perfil. También el perfil de las antas es más rico y movido que en el estilo dórico, y lo mismo los perfiles de los muros. Estas formas tienen, como parecen demostrar, el triple arquitrabe, sólo explicable por la unión de tres finos troncos de madera, y los dentículos, nacidos de los extremos de una cubierta horizontal, de muy ligera y fina madera, su antecedente, no como las formas del estilo dórico en una construcción de vigas fuertes, por ejemplo, de encina, sino que presuponen troncos de diámetro mucho menor, quizá primitivamente palmeras o algo así, y quizás apuntan a Mesopotamia. Pero, ¿cuándo y por qué fuerza se ha relacionado con éstas el períptero y las ha elegido para su expresión, lo mismo que las dóricas? Podemos sólo decir que Oriente y Occidente han colaborado misteriosamente para una forma incomparablemente hermosa.

Esencialmente el estilo corintio tiene las formas del jónico; sólo tiene el capitel más rico, de hojas y volutas o guirnaldas. Tanto las hojas de acanto como los tallos, tal como se presentan aquí, no crecen en los jardines ni en el campo; pertenecen a una forma superior a cualquier forma natural y son sólo imágenes de ella.

En la decoración (en estelas, trípodes, etc.), pueden haber aparecido mucho antes de que podamos señalar un orden corintio y, desde luego, que ya en su figura ideal; el acanto era ya desde antiguo lo sobrepuesto; el tallo, el soporte, la copa o canastillo ha sido una antigua forma para sostener de clases diversas, y ya en Egipto se presenta también en columnas. Todavía la última época helénica ha creado la magnífica cornisa corintia.

El dorio y el jónico, hasta los tres órdenes, fueron usados juntamente para el exterior y las dos series de columnas del interior. Que las columnas interiores, por ejemplo, en los propileos de Atenas, hubiesen de ser jónicas, tiene su razón en que la mayor altura exigía la forma más esbelta. En el templo de Atena Alea, en Tegea, las columnas de fuera son dóricas; las interiores, jónicas y corintias.

Dentro de lo inmutable encontramos en esta arquitectura una infinita variación en las relaciones. Cada templo está determinado en sus proporciones de manera distinta que los otros; pero a la vez la regularidad es tan grande y la proporción tan reguladamente buena, que para el ojo no educado no hay diferencia posible entre el sumo florecimiento del estilo dórico en las construcciones de Atenas y las formas y proporciones de Sicilia. Y todavía tienen aquellas maravillosas proporciones gran influencia sobre nuestra sensación, como A. Thiersch ha puesto de manifiesto:[65] el interior de la cela del hexástilo es análoga en el plano a toda la edificación con columnas, sus diagonales son idénticas o paralelas; el frontis de la cela hasta el arquitrabe inferior y el frontis del templo entero con sus gradas forman dos rectángulos semejantes, esto es, núcleo y envoltura son análogos en sección, y por eso exigen los templos con mucha distancia entre las columnas y la cela, o sea con cela relativamente pequeña, vigas y gradas inferiores altas, y al contrario; cada dos triglifos con su métopa y parte de cornisa son semejantes al conjunto del edificio; en un edificio compuesto, como el Erecteón, las tres partes tienen diagonales paralelas, etc. Pero, al mismo tiempo, la medida

65. En la monografía «Proporciones en la arquitectura», en el *Handbuch der Architektur, de Durm*, parte IV, sección II.

en que las finezas descubiertas por Penrose se pueden probar como conscientes e intencionadas, puede quedar por determinar.[66] Si en verdad, por razones ópticas, las columnas del períptero tienen una ligera inclinación hacia dentro, las columnas de esquina son algo más gruesas y sus intervalos más estrechos; las gradas, y también la gran horizontal de la cubierta, se levantan ligeramente en el centro; tendríamos aquí un paralelo a los más finos artificios de la métrica griega, y así se confirmaría literalmente la sentencia del astrólogo en la segunda parte del *Fausto*, de Goethe:

La columnata en los triglifos vibra,
Yo creo bien que todo el templo canta.

En los edificios profanos se muestra un empleo simplificado de las mismas formas. Ya en los pocos sencillos propileos de la Acrópolis comienza la delicada gradación. Los elementos de estas construcciones consisten, hasta la época de los diadocos, que empezó a hacer complicadas combinaciones, sólo en salas, patios, pórticos con columnas, arquitrabes, pilares y muros; no llegó a entrar en actividad un nuevo principio estructural.

66. Discutido por Bötticher y Durm, el empleo consciente de estas curvas es aceptado como seguro últimamente, por ejemplo, por L. Julius y P. Gräf en *Baumeisters Denkmäler*. Este último observa en el artículo «Theseion» que la relación de tales curvas debe aquí, como en el Partenón y los Propileos, haber dificultado esencialmente la ejecución. Estáticamente no tienen valor; el supuesto objeto es, de modo semejante a la éntasis de la columna, de estética óptica: se quería contrarrestar la curvatura aparente de toda verdadera horizontal. No se puede imaginar un hundimiento posterior regular (y a la vez no caprichoso) de los ángulos.

III

LOS FILÓSOFOS Y POLÍTICOS Y EL ARTE

Del hecho de cómo entre los griegos hasta los grandes escultores y arquitectos[1] estaban expuestos a un cierto menosprecio social, se tratará más adelante en otra sección de esta obra en relación con la consideración del modo de pensar que tenía la nación contra los trabajos manuales. Permítasenos aquí descubrir la relación de las personalidades dirigentes en literatura y arte frente a las artes plásticas, mediante algunos hechos.

Entre los innumerables títulos de escritos de los filósofos que nos ha conservado Diógenes Laercio, nada trata del arte. A lo sumo, Demócrito, el pensador más polifacético de su tiempo, escribió sobre la pintura y expuso la teoría de la bóveda, de la cual, por otra parte, los griegos no hicieron ningún uso en el arte. Asimismo los sofistas, que en todo caso creían poder hablar de todo lo existente y de algo más, han dejado en paz al arte, con la única excepción de Hipias de Élida, «que habló también sobre la pintura y escultura».[2] Póngase junto a esto la multitud de escritos de los filósofos sobre música, poesía, matemáticas, etc., y se habrá de reconocer que no es ninguna casualidad la exclusión de las artes plásticas.

1. Los pintores son aquí una excepción. Cf. p. 50, n. 42.
2. Filóstrato, *vit. sophist.*, I, 11.

Que una conversación sobre las obras de arte ya existía en la época de oro, lo declara varías veces Eurípides,[3] no sólo en el primer coro de *Ion,*[4] sino en sus comparaciones, cuando Polixena desgarra antes de su sacrificio su vestido y muestra sus senos «como los de una estatua de diosa», o cuando el coro de las *Fenicias* desea ir a Delfos para quedarse allí «útil a Febo, comparable a imágenes doradas de dioses».[5] Pero, en conjunto, el arte debió de haber quedado notablemente independiente de la palabra, del discurso, de la literatura y también de la poesía contemporánea. Sus grandes fuentes de vida son las figuras de los dioses, la animada mitología, el culto, tan frecuente y sublimemente representado, y la agonística; y al lado de esto no necesita de intermediarios. Si no hubiera labrado máscara aquí y acullá, apenas sabríamos por su parte, por ejemplo, que había existido una tragedia,[6] pues las representaciones trágicas las sacaba el arte directamente de la mitología, y era infinitamente más libre que si se hubiera atenido a lo que la podía ofrecer la escena trágica. Escenas de comedia y todo el restante trajín de los actores cómicos nos las enseña Pompeya, en cuanto conocemos la primera ilustración de libros. Una pura «lectura» que hubiera podido tener influjo sobre el arte, no existía entonces en absoluto. Mas los filósofos, si hubieran querido, tenían el campo

3. Quien debió de haber sido antes pintor.
4. Eur., *Ion,* 184 y s.
5. Eur., *Héc.,* 560; *Fen.,* 220. Añádase ya de Esquilo, *Agam.,* 241: Ifigenia mira a sus sacrificadores «magnífica como en una pintura». Es notable que de toda la comedia antigua no se cita ni una palabra sobre las artes plásticas, pues en Aristófanes, *Paz,* 605 y s., se habla de Fidias sólo políticamente.
6. Lo que, por ejemplo, se sabe muy bien por la pintura francesa de historia en los siglos XVII y XVIII.

libre para una estética detallada, quizá decisiva para el destino de las artes plásticas.

Sólo que los más altos maestros de la plástica comenzaban por ser sólo artesanos. El Sócrates histórico entraba y salía continuamente de los talleres para demostrar a los artesanos que no eran nada sino esto, y que nunca debían arriesgar un pensamiento, un juicio con el que sobrepasaran su esfera, *ne sutor ultra crepidam*. El Sócrates platónico pone una y otra vez ejemplos de artistas que él cita,[7] pero sólo en la misma línea que el conocido «timonel» y otras actividades puramente externas, y nunca entra ni de lejos en el arte de aquéllos, ni siquiera en sus particularidades individuales. Propiamente, hasta había enemistad entre filosofía y arte; éste magnificaba el mito, del que la primera se esforzaba en liberar la conciencia griega; el pensamiento era el enemigo de la hermosa y excesiva imaginería y hasta debió de haberse sentido como su rival, y su silencio, en parte, es, desde luego, el de la envidia. En el Estado platónico no hay, según es sabido, ni arte ni poesía, como tampoco nada que hubiera debido descansar en desarrollo individual, con excepción de los filósofos, que debían dominar en este Estado. Pero, de paso, Platón ha hablado con más claridad sobre el arte, precisamente en el libro *De las leyes*, que frente a la *República* desarrolla su utopía posterior y más mesurada.

Para su gusto, la escultura es demasiado en el mundo, desde luego, porque también hay demasiado culto.[8] Ante todo había que eliminar, según una ley citada en

7. Platón, *Protág.*, 311 c.
8. Platón, *Leyes*, x, 909 e. Conocida es la condenación general de Pericles en el *Gorgias*. Según Plutarco (*Arist.*, 25), Platón hubo de reprochar a Pericles especialmente por la construcción de estoas y pórticos.

una sección anterior [9] y que él postula, todo el culto doméstico, con sus instituciones derivadas. Y con esto ya se le quitaba al arte una zona casi ilimitada. Pues como se ve por el cuarto discurso de Cicerón contra Verres, la casa de un griego rico albergaba una multitud de tesoros artísticos que servían a este culto, en parte cosas de importante valor en metal, y además aquellas figuritas de arcilla y bronce cuya belleza sólo nuestro siglo ha vuelto a tener en cuenta; ninguna de estas cosas hubiera llegado a existir si hubiese sucedido conforme a la voluntad de Platón.

Le molestan además los exvotos, de los cuales, desde luego, muchos sitios sagrados estaban llenos. Hombres moderados, como él se imagina sus ciudadanos normales, harán también ofrendas moderadas.[10] Oro y plata son, tanto en los templos como en propiedad particular, cosa que despierta la codicia; el marfil, como quitado de un cuerpo muerto, no es cosa apropiada para hacer ofrendas; hierro y bronce son instrumentos de la guerra. De madera, y precisamente de una pieza, cada uno puede ofrendar lo que quiera, y lo mismo de piedra, en los templos comunes (pero no en el altar doméstico ni en la ermita del campo). De tejido no se puede ofrendar más que lo que una mujer pueda tejer en un mes, y para los dioses son preferibles en absoluto colores blancos, especialmente en tejidos; por el contrario, lo teñido es sólo para adornos guerreros. Las ofrendas más divinas son pájaros e imágenes tales como las puede terminar un escultor en un día (esto es, los exvotos más ordinarios).

Con esto quedaría el arte condenado a la pobreza en sus manifestaciones y decaería materialmente. Sólo que Platón habría detenido por la fuerza su desarrollo inte-

9. Vid. tomo II, p. 249.
10. *Leyes*, XII, 955 e.

rior si le hubieran dejado hacer. Denota esto en su alabanza al arte egipcio[11] como arte plenamente estacionario. En él se ha fijado desde antiguo el qué y el cómo y se la ha proclamado y revelado en los templos, y sobre esto ningún artista ha podido «renovar» (καινοτομεῖν) ni imaginar, sino sólo repetir lo «patrio». Todavía acontece así en Egipto, tanto en artes plásticas como en música. Lo que hace diez mil años —y contado en sentido literal— fue pintado o esculpido, no es ni más bello ni más feo que lo que ahora se hace; el arte es completamente el mismo. Esto es legislatorio, esto está pensado desde el Estado.[12]

Cuando fue compuesto el libro *De las leyes* estaba Escopas, y quizá ya Praxíteles, en plena actividad, y ambos no necesitaron saber nada de las opiniones de Platón; si no, quizá le hubieran enseñado lo que era «patrio» entre los griegos, o sea, la suma perfección en la ejecución de cada cosa. Y en todo esto, ¡qué conservador ha permanecido en conjunto el arte griego!

Aristóteles, por lo menos, no nombra el arte plástico. En la gran multitud, extensión y variedad de sus obras conservadas, entre las cuales se encuentran una poética, una retórica y una importante sección sobre música,[13] es ello, de todas maneras, muy notable. Que él tenía la mayor sensibilidad para considerar lo exterior como expresión de lo interior lo prueba su *Fisonómica* (cfr. pá-

11. *Leyes*, II, 656 d.

12. También el autor de la *Epínomis* indica abiertamente en el pasaje, por lo demás bastante obscuro, 974 d. y s., que la plástica y la pintura son algo inferior, porque son imitación del cuerpo humano. Después de exponer que la agricultura y las demás actividades que sirven para la producción de lo necesario no son capaces de hacer al hombre sabio, pasa con la proposición a las artes de las musas y plásticas, que aun con todo trabajo no pueden hacer a nadie ningún grado más de sabio.

13. Arist., *Prob.*, 19.

gina 35 y sigs.), que hoy todavía merece leerse por el artista como por el investigador en arte.

La Estoa se metió en tan ciegos razonamientos sobre arte como Platón. Una doctrina de Zenón era que no había que construir santuarios de los dioses: un santuario no muy precioso no es santo (ἅγιον); pero ninguna obra de arquitectos y artesanos es preciosa. Plutarco,[14] que nos transmite esto, se detiene, desde luego, sobre la inconsecuencia de la secta; pues los estoicos, a pesar de esta doctrina, aceptaban en los templos dedicaciones a ellos mismos, subían a las acrópolis, se prosternaban ante las imágenes de los dioses y ponían guirnaldas en los templos, que eran, sin embargo, obra de arquitectos y artesanos..., y hacían sacrificios en altares y santuarios que, según su idea, no debían ni existir ni ser erigidos. Se habría, desde luego, debido esperar hasta que los filósofos mismos hubieran producido templos y estatuas de algún modo; *nota bene,* sin esfuerzo «manual».

Entender de arte y describir las distintas obras de arte según itinerarios, comenzó en la época alejandrina y no entre filósofos; por la mayor parte comenzamos a tener noticia de esto a propósito de romanos o de griegos de época romana. En este momento, desde luego se interesa, por ejemplo, un Estrabón por ciertas ciudades como cuna de los más obscuros filósofos y retóricos, y sólo raras veces cita a un artista. En Dionisio de Halicarnaso se encuentran arriesgados paralelos estéticos entre Fidias y Policleto, de una parte, e Isócrates de otra, encima de lo cual compara todavía a Lisias con Cálamis y Calímaco.[15] Otra vez propugna él con fuerza la justificación del juicio de los profanos sobre las

14. Plut., *De stoicorum repugnantiis,* 6.
15. Dionisio de Halic., *De rhet. ant.,* p. 95, Sylb. [ed. Usener-Radermacher, I, p. 59]. Parecidamente, Plut., *Timoleón,* 36.

obras de arte.[16] Pronto vino el tiempo en que el literato fue delante del artista, y éste se puso a trabajar detalladas composiciones con sabio programa, como, por ejemplo, Arquelao de Priene su *Apoteosis de Homero* (en el Museo Británico). En Filóstrato hay que dar por seguro que en muchos pasajes describe cosas no vistas y que no han existido, y cuando un retórico del siglo v d. de C., como Nicolao,[17] describe de la manera más suntuosa estatuas y grupos, sabemos bien cómo la plástica de entonces se hubiera encontrado si se la hubiese exigido la realización de lo descrito.

Pero el arte no había tenido en cuenta el desvío inicial de los filósofos, sino que había eternizado a éstos en estatuas, bustos, retratos pintados, con gran abundancia. La educación del fin de la Antigüedad se había hecho una especie de obligación de conocer todos los sistemas filosóficos, y donde a este interés acompañaba la opulencia no querían privarse de tener los retratos, por lo menos de los jefes de escuela; tenemos hasta ya en época cristiana, cuando no podía hablarse de una colección de bustos, una receta resumida para la representación convencional de los filósofos.[18]

Para la posteridad puede —visto a buena luz— considerarse como la mayor fortuna para las artes plásticas que los literatos de época prealejandrina o prerromana

16. *De Thucydide*, p. 138 [p. 418 Usener-Raderm.].
17. Waltz, *Rhet. Graeci*, I, p. 394 y s.
18. Es el pasaje recientemente tan citado de Sidonio Apolinar: *Epist.*, IX, 9: *Per gymnasia pingantur areopagitica (i. e. Atheniensia) uel Prytaneum; curua ceruice Zeussippus (Speusippus?). Aratus panda. Zenon fronte contracta. Epicurus cute distenta. Diogenes barba comante. Socrates coma candente. Aristoteles brachio exerto. Xenocrates crure collecto. Heraclitus fletu oculis clausis. Democritus risu labris apertis. Chrysippus digitis propter numerorum indicia constrictis, Euclides propter mensurarum spatia laxatis. Cleanthes propti utrumque corrosis* (sic).

no se preocuparan más de ellas. Y así siguieron siendo totalmente dueñas de su sencillez, lo que no siguió siendo la poesía; tanto en su objeto como en su concepción tuvieron, en una época en que todo se hacía charlatanería, la infinita ventaja de poder seguir su camino libre de toda sujeción a teorías y opiniones.

* * *

De la misma independencia gozó el arte asimismo frente a los dominadores políticos. También frente a los rapaces gobiernos de aventureros se mantuvo por encima y continuó espléndidamente ocupada y con magnífico crecimiento en nuevas direcciones. De los aventureros atenienses del siglo IV, por ejemplo, hay que imaginarse a la mayoría como hombres íntimamente frívolos con una ilustración relajada, que nada tenían que ver con Escopas, Praxíteles, Lisipo, y que sólo podían destrozar en la política. Pero contra el arte, y en primer término contra las imágenes de los dioses, no podían hacer nada abiertamente, pues allí se encontraban con un pueblo para quien el arte pertenecía al culto, y el culto a la alegría de vivir. La actual alianza entre liberalismo y anticlericalismo era entonces imposible; la fama de asebia podía en una hora convertirse en mortal peligro, y aparte todo esto, hasta los más profanos agitadores pueden en su interior haber temido a los dioses. Demagogos patéticos como Licurgo manejaban recuerdos mitológicos, proporcionaban al culto y al drama nueva magnificencia, y el Estado, corrompido por agitadores, no podía utilizar la escuela contra la religión, ni podía tampoco indirectamente desviar de ésta la corriente. La religión hallaba así continuamente su máxima expresión en el arte; y Polis muy corrompidas pudieron hacer sus encargos a Praxíteles, etc., y la apa-

rición de una nueva potencia, como Mesenia, después de su restauración por Epaminondas, tenía como consecuencia inmediata el encargo de imágenes de dioses. El arte no estaba simplemente sometido sin más al capricho de los ricos (los cuales, por otra parte, eran cada vez más raros), ni tampoco estaba orientado todavía hacia las exposiciones folletinescas de las grandes ciudades.

En el curso del siglo III declinaban las repúblicas municipales griegas, ya antes de la intervención romana, hacia su ocaso. Desórdenes interiores, que solían desembocar en el despojo de los últimos propietarios; sorpresas contra ciudades vecinas, en las que sólo se atendía al robo; insensatas glotonerías, como, por ejemplo, en Beocia; asesinato realizado sistemáticamente contra todas las castas dominadoras, como en Esparta; desertización del país, indican, como ya se ha expuesto antes, el momento de su crisis. Se debía esperar que ningún griego tendría ya humor ni ocasión para el ejercicio elevado del arte. Pero existían entonces grandes reinos helénicos fuera de Grecia, donde al menos a intervalos reinaba seguridad y progreso. En Pérgamo de Asia había surgido una escuela de escultores, de la que hasta hace pocos años sólo se conocían unas pocas obras, mas, sin embargo, hermosas e importantes. Pero junto a la indecible miseria de Grecia creóse aquí poco antes o después de 197 a. de C., o sea bajo Atalo I, o ya bajo Eumenes II, el famoso altar de más de cien pies en cuadro, cuyos solos asombrosos restos harían ya el Museo de Berlín uno de los centros primeros de peregrinación artística en el mundo. Se trata de una lucha de los dioses y los gigantes, un relieve de ocho pies de altura que corre todo alrededor de los muros del altar; las partes llevadas a salvo a Berlín tienen una longitud total de unos 250 pies. Y es como si nada hubiera ocu-

rrido sobre este arte. Juvenil, sencillo en sus medios y manera de tratar, mucho más cercano y emparentado con el arte de Fidias de lo que se habría creído, se arroja, como el león sobre su presa, sobre el tema poderosamente movido, que representa principalmente mitología. Relieves anteriores habían representado en especial combates de héroes y centauros, amazonas y animales fabulosos; pero esta vez son los dioses mismos en lucha con los gigantes semidivinos, vista interiormente por el maestro como un torbellino terriblemente sublime de ataque y defensa, que es en conjunto, con mucho, la más importante manifestación del espíritu griego en aquel tiempo. Los nombres de los creadores no nos han sido transmitidos, sin embargo, mientras que de otros acontecimientos de entonces estamos enterados con todo detalle; la única mención de la propia colosal obra se encuentra en un pequeño autor latino que se sitúa en tiempo de Teodosio. En Pérgamo se sabrían los nombres, desde luego, y se tendría a los dueños de estos nombres como muy hábiles obreros manuales; pero nosotros, con nuestro deseo de saber lo que sucedió entonces en el interior de aquellos extraordinarios hombres, resultaríamos asombrados para los pergamenses.

SECCIÓN SÉPTIMA

POESÍA Y MÚSICA

I

ÉPOCA PRIMITIVA

Para cumplir nuestro objeto, que no es otro sino examinar la poesía como poder y fuerza nacional, como signo de un alto espíritu de un pueblo, estamos en situación tanto más favorable cuanto que tenemos ya de la Antigüedad, no sólo extensas obras maestras, sino también detalladas críticas y análisis de éstas y de otras pérdidas, y así estamos en condiciones de conseguir un juicio sobre la significación proporcional de las diversas partes.

Pero también el arte puede ayudarnos a explicar la poesía. Estrictamente tomado, no debía éste ser el caso. Pues el arte ha sido posterior en el tiempo y ha estado más bien bajo la influencia de la poesía, en cuanto ésta, como anteriormente hemos visto (pág. 20), ya había formado plenamente el mundo de las figuras antes de que comenzase un arte vivo. Ahora bien, no sólo tienen arte y poesía de continuo el mismo tema real, sino que la una ha ayudado al otro a explicar lo que es estilo, y bastará que recordemos a propósito de esto lo que del arte hemos dicho.

Ambos tienen de común lo que es absolutamente distintivo de toda la vida espiritual griega: la conjunción de libertad y medida, la sofrosina, que aquí está forjada en el común respeto a los diversos géneros artísticos a medida que se han ido conquistando; y porque

una y otra cosa se hacen estilo y doctrina, se hacen estas formas constantes para los griegos. Pronto aparecerá la teoría; pero la doctrina pertenece al maestro mismo, y la teoría, a los de fuera.

De aquí aquella enorme riqueza de diversidades dentro de lo fijado y lo regulado, que, por ejemplo, permite comparar el mantenimiento y rica formación de la gran concepción de los dioses en el siglo v, ligada a los nombres de Fidias y de Policleto, con la lírica coral. Una y otra están señaladas por la suma diversidad sobre un fundamento estrictamente homogéneo.

También se podía llegar a deformaciones, como, por ejemplo, en la lírica hacia el ditirambo posterior, que se descompone hasta lo informe; pero, en conjunto, el estilo sigue señoreando mucho tiempo. Y a pesar de que la Polis no imponía al poeta ninguna violencia legal, él permanecía sujeto a las formas, una vez logradas, y a los viejos temas; pues era en realidad un hombre de la Polis (πολίτης) y hacía poesía para un pueblo que estaba entusiasmado con lo heredado en la forma y en el fondo. Esto le preservaba a él tan bien como al artista de lo caprichoso y desordenadamente genial, que suele presentarse cuando maestros bien dotados pisotean las leyes interiores de su arte para brillar con cualquier fuerza unilateral.

Tampoco lo loco y fantástico estaba excluido; pero en la comedia antigua tiene su género propio y a la vez es encerrado en los más fuertes lazos de un estilo implacable. Sus paralelos en el arte figurativo pueden ser los seres mixtos de partes animales y humanas, o simplemente de partes de distintos animales con su elevada belleza regulada. Hasta en este punto todo es estilo y nada capricho.

Una ley común en el fondo al arte y la poesía es la de que dejan la ley de crear en grande a la mitología,

que antaño se había reservado esto, y se limitan a la repetición de los tipos logrados; hallamos entre los griegos la renuncia a crear materialmente de nuevo en el continuo volver a sentir y a motivar lo ya dado.[1]

Quizá lo más instructivo que en conjunto nos puede revelar el arte respecto del sentir general fundamental, nos lo dice la arquitectura con su estricta fidelidad a un solo tipo, que perfecciona hasta una finura inaudita. Paralelas a las sumas finuras arquitectónicas que Penrose cree haber señalado, podrían considerarse, como ya se ha dicho, las sumas finuras métricas. Como la arquitectura es para nosotros imperceptiblemente fina, la métrica podría darnos algo de nunca oída finura, que, sin embargo, no dejaría de operar sobre la sensibilidad.

* * *

Los indoeuropeos son grandes y poderosos pueblos en la poesía: indios, persas, germanos, celtas, hasta finlandeses, si se les puede contar como pueblo europeo en esta serie, y los eslavos, al menos por lo que hace a los servios; pero en el centro, y precisamente como el pueblo mejor dotado para la poesía, están los griegos; si los comparamos con sus vecinos itálicos, podríamos casi llegar a la opinión de que se separaron de ellos principalmente porque éstos eran prosaicos. Justamente en los tiempos más primitivos, ya antes de su establecimiento sedentario en Hélade, la poesía debe de haber sido entre ellos una fuerza nacional, y los grandes acompañantes de toda invasión y, por consiguiente, también

1. Por el contrario, resulta deficiente la idea de Sócrates en la *Apología de Platón*, 22 c; los poetas crean, «no por sabiduría, sino por cierto natural y entusiasmo», y, como los adivinos, no saben lo que dicen.

de la suya, el mito y el culto,[2] deben de haber aportado lo suyo para el desarrollo de esta fuerza. La anormal disposición poética de la nación resalta ya de la figura que uno de estos acompañantes ha tomado en ella, es decir, de la existencia de una mitología tan rica interiormente (en historias e individuos significativos), como no la tiene ninguna otra nación, y también de la fijeza y desarrollo de esta mitología; pues la capacidad mítica que encuentra en esto su expresión es ya en sí un gran caudal poético.

Si los cantores sólo le cuentan a un pueblo de los antiguos héroes, se forma de por sí en todas partes la imagen de una época heroica con apariciones de dioses y combinaciones de historias pasionales con elementos cuentísticos, y así muchos pueblos han considerado como ideal su época primitiva, esto es, como época de extraordinario brillo en el más amplio sentido, y han escuchado sobre esto a sus cantores con curiosidad y encanto. Pero una unanimidad como entre los griegos no se encontrará en otra parte; sólo allí aparece toda la nación con un celo indiscutible lanzada a la mitología y formándola de manera homogénea; un cuadro de conjunto tan grande, y además en un espacio geográficamente tan estrecho y abarcable, lo ofrece solamente su mitología.

La poesía está unida con la música, es cosa de un cantor, y éste, como en todos los pueblos en los que los sacerdotes no llegan al poder, se convierte en el detentador general de la tradición. Que en época primitiva la poesía, medicina, teología y adivinación hayan estado reunidas en *una sola* persona, no es verosímil.[3] Mas cuán alto estaba el puro canto de la nación lo

2. Entre los judíos, sólo va delante la columna de humo, esto es, el altar de los sacrificios.

3. Cf. tomo II, p. 22.

testimonian los numerosos mitos músicos. Si en alguna parte era posible, justamente en este punto era donde todo había de proceder de los dioses. Cada elemento de la música y de la poesía tuvo su leyenda ideal de fundación e invención: Hermes debió de haber inventado la lira; Apolo, la fórminx-cítara; Pan la siringa;[4] y las Musas representan absolutamente todo el espíritu. En el Olimpo mismo se encuentran continuamente en su elemento el canto y la música, y contenido del canto de las Musas lo forman, entre otras cosas, los dolores del género humano.[5]

También en los mitos divinos está representado lo musical. Y así se cuenta que Atenea arrojó la flauta lejos de sí cuando un sátiro le hizo notar que su uso desordenaba sus facciones.[6] Apolo había vencido en duelo con la cítara a Marsias tocando la flauta, y luego le había desollado; Marsias mismo instruye al juvenil Olimpo (esto es, al mitológico) en la flauta, inventa la música que estaba consagrada a la Gran Madre y defiende a Celenas todavía cuando el ataque de los galos, tanto como río como con su música.[7] También las Musas tienen aventuras. Por lo menos mientras son divinidades de fuentes rinden culto al amor, y Euterpe (o Calíope) tiene del dios río Estrimón a Reso como hijo; sólo más tarde es cuando Eros no tiene acceso a ellas.[8]

4. Bion, Id., III, 7: «Como Pan inventó la flauta travesera, Atenea la flauta, Hermes la lira y el dulce Apolo la cítara».

5. 'Ανθρώπων τλημοσύναι, *Himno hom. a Apolo*, 186 y s. Según Apolodoro, III, 5, 8, tampoco la Esfinge inventó su enigma por sí, sino que lo aprendió de las musas.

6. Plut., *De cohib. ira*, 6: *Alcib.*, 2; Ateneo, XIV, 7.

7. Paus., x, 30, 5.

8. Un premio tardío y sin duda hiperbólico del verdadero canto en la mitología se encuentra en Antonino Liberal, 9; cuando las nueve hijas de Piero cantaron en el Helicón en competencia con las Musas, todo se hizo obscuro y nada atendía a su danza; pero con las Musas,

Pero la más importante de todas estas leyendas es la del trato entre Apolo y Hermes. Aquél ha oído la lira, la codicia, y por ella deja, en cambio, a Hermes las vacas robadas; Hermes guarda sus vacas, y, mientras, toca la siringa; pero también ésta se le antoja a Apolo, y por ella le da la vara de oro que él ha usado como pastor, y además la especie más inferior de mántica, la que se hace con suertes.[9]

Y junto a estos mitos divinos están los mitos de los cantores, ante todo el de Orfeo. Aun cuando en esta imponente figura, que ejercita un dominio sobre todo el mundo animal de la Naturaleza y penetra tan victoriosamente en el mundo subterráneo que las Erinias se conmueven, no hubiera más que un mito de la Naturaleza,[10] la extraordinariamente alta interpretación del proceso natural nos daría una medida de la fuerza del canto sobre aquella nación. Desde luego que también los dioses tienen inmediatamente envidia de los cantores; Apolo mata a Lino porque éste, en lugar de hilos de cáñamo, tendió verdaderas cuerdas, y también las Musas pueden ser muy duras contra sus rivales, según obraron con Tamiris, a quien le quitaron primero la vista, después el canto y, por fin, le hicieron olvidar el arte de pulsar las cuerdas.[11]

Por lo que hace a los cantores ciegos, de los que aquí tenemos que hacer mención, hay que partir del sencillo hecho de que entre los servios, todavía en el siglo XIX, los que se quedaban ciegos[12] y reunían con-

el cielo estaba sereno, y también las estrellas, y el mar, y los ríos; y el Helicón, arrebatado de placer, se levantó hasta el cielo, hasta que, por orden de Poseidón, Pegaso puso a esto un fin golpeando con su casco en la cumbre.

9. Así Apolodoro, III, 10, 2.

10. Esto es opinión de Preller, *Griech Mythol.*, II, 340.

11. *Il.*, I, 594 y s.

12. Felipe *el Ciego*, que se sabía de memoria todas las poesías de los servios, murió en 1833 no lejos de Semlin.

diciones, se hacían cantores. Hay que tener en cuenta qué ventaja da para la concentración espiritual el no poder ser molestado por el mundo exterior. Con este hecho se habrá enlazado la idea de que un cantor con vista sería demasiado feliz y magnífico, y por eso se forma la leyenda de que el cantor ha tenido vista; pero, como Tamiris, por atrevida invitación a las Musas para tener desafío con ellas, o más sencillamente, por envidia de los dioses, se ha quedado ciego, lo mismo que los dioses cegaron a Tiresias, porque revelaba a los hombres demasiado de sus misterios.[13]

Hasta qué punto los cantores de la época primitiva han de ser divididos en cantores de himnos apolíneos, demetriodionisíacos y de Cibeles, quede aquí sin desarrollar.[14] Por el contrario, de todas maneras, y por oscuro que nos parezca en parte, es un recuerdo muy significativo el de que se uniese la invención del canto especialmente a una tribu instalada en la ladera Norte del Olimpo, el monte de los dioses, a saber, entre los antiguos tracios y pierios, tan cuestionables etnológicamente. En el Olimpo está la «tierra natal de las Musas», que asimismo en Homero se llaman siempre las Olímpicas; y Museo y Orfeo, como también Eumolpo y Tamiris, son llamados especialmente tracios. Otros tracios vivían junto al Helicón de Beocia, hacia Tespias y Ascra; otros, al pie del Parnaso, en Daulis de

También en la *Vita Homeri*, *Criteida* da a luz a su Melisígenes «no ciego, sino con vista»; más adelante, en Colofón, a consecuencia de una enfermedad, se queda ciego (Westermann, *Biogr.*, p. 2).

13. Cantor y vate por principios obsolutos equivalentes. Un homerida tardío en el *Himno hom. a Apolo Delio*, 172 y s., se define a sí mismo como «un ciego que habita en Quíos, la rocosa, del que siempre triunfarán los cantos».

14. Müller, *Literaturgeschichte*, I (2.ª ed., 1856), p 39 y s., señala en el primer grupo a Olén, Filemón y Crisotemis; en el segundo, a los Eumólpidas, Licómidas, Pamfo, Museo y Orfeo; en el tercero, a Marsias, Olimpo e Hiagnis.

Fócida; pero incluso en Hesíodo, que llama a las Musas elicóniadas, aparecen como nacidas en el Olimpo y allí viven, al pie de la cumbre; sólo a veces van al Helicón, se bañan en la fuente Hipocrene y bailan alrededor del altar de Zeus que había allí. Cantores tracopierios pudieron bien crear la interdependencia entre la vivienda de los dioses olímpicos y la cuna de las Musas, y haber hecho del Olimpo la montaña común de los dioses. Allí está quizá la primera patria del epos; el mundo de los dioses, la teogonía y las más antiguas luchas de los dioses (con titanes, etc.), pueden allí haber quedado fijadas por primera vez.[15]

Un matiz especial de la relación entre cantores y Musas constituye la vocación de Hesíodo, que de pastor de ovejas se convirtió en maestro y poeta. A él le enseñoran las Musas, que se le aparecieron de noche en su pueblo de Ascra, el magnífico canto al pie del divino Helicón, entre los pastores, que se gobiernan como despreciables y puros servidores de su vientre. Ellas le anunciaron que sabían decir muchas mentiras que eran semejantes a la verdad, pero también cosas verdaderas cuando querían. Y después de esta mirada de reojo al epos, que acepta las mentiras,[16] le alargaron una vara de magnífico laurel y le inspiraron un canto divino, después de lo cual él sabía lo futuro y lo sucedido antes, y le dijeron que cantase la estirpe de los dioses felices y eternos, y al empezar y al terminar que ensalzase siempre en la canción la propia gloria de ellas, cosas de las cuales el hasta entonces tosco pastor sólo tuvo noticia y capacidad por la repentina y milagrosa iniciación.[17]

15. Cf. O. Müller, I, 44 y s.
16. Cf. O. Müller, p. 139.
17. Hesíodo, *Teog.*, 22 y s. Una leyenda accesoria es la del cidio Cario, discípulo de las Musas-ninfas de allí, el cual,

Con Hesíodo empieza para nosotros la plena belleza de la fe en las Musas; las Musas, esto es, la poesía, significan para él el olvido de todos los males y el descanso de todos los cuidados;[18] pero ahora tenemos también que hacer mención de todas las condiciones que condujeron la nación hacia la poesía.

Ante todo hay que considerar la lengua, maravillosamente rica, flexible y métricamente manejable, madre y condición previa de la poesía como de la filosofía, de la que se querría saber cuándo y dónde había conseguido este desarrollo, que para la poesía era a la vez instrumento y vehículo.[19] Un pueblo que posee semejante lengua tiene en todo momento un espíritu completamente libre y ágil, y a la vez la lengua se convertirá en un magnífico instrumento de poesía. Mediante ella podía la expresión épica para el relato y la descripción alcanzar entre los griegos aquella gran superioridad sobre toda la épica que tenemos de otros pueblos; resultaba aquella continua elevación de intuición y exposición que debe de haber sido en aquel pueblo de inteligencia general, evidente y sumamente popular.

Favorable era también, lo mismo que para las artes plásticas, la variedad de la vida, que en las múltiples tribus y Estados hacía brotar por todas partes modos independientes de pensar, y para la que es característica asimismo la multiplicidad de cantores; también

cuando daba vueltas alrededor de un lago, aprendió de ellas la música, sólo en general, y la comunicó a los lidios. Nicolás de Damasco, fragm. 17 (Dindorf, I, p. 19).

18. *Teog.*, 55; a la Poesía la da a luz su madre Mnemosina de Zeus, como «olvido de males y descanso de cuidados».

19. Sobre la flexibilidad rítmica del griego, cf. el conocido pasaje de Aristóteles, *Poét.* 4, 1449 a 24: «Muchos versos yámbicos decimos en la conversación con otro, y (hexámetros o tetrámetros) a veces, cuando nos salimos de la armonía de la conversación» (en tono excitado). Evidentemente, la conversación pasaba con facilidad a metro.

aquí resulta evidente para los griegos que se trate de determinados individuos distintos. Y a esto hay que añadir la poca servidumbre en los tiempos antiguos y la sencillez de los trabajos con una sola palabra: la desocupación, que permitía, a todo el que quería, sentir el mundo en imágenes y explicarlo con palabra y canto. Se podía desencadenar espíritu como ahora en ninguna parte del mundo.

A la vez el variado culto local provocaba diferentes esfuerzos para la magnificación de los dioses, y además no estaba en las manos de un clero poderoso, que habría hecho todo canto uniforme y con ello quizá difícil y complicado, o, como Platón en el libro *De las leyes* desea, lo habrían reglado con prescripciones. Así puede imaginarse ya lo más antiguo de que hay noticia como rico y diverso, local e individualmente, y ciertamente era grande la gloria de algunos santos sabios de la época primitiva. Y, sin embargo, todo era relativamente sencillo y en todo caso popular; era más o menos lo que el único sacerdote de un templo podía aprender y enseñar con facilidad, y lo que todo el pueblo, incluso niños y mujeres, podía sencillamente guardar.[20] Así, la canción de Lino (Αἴ Αἴνε), con la que en la figura de un príncipe malogrado se lloraba la primavera del año desaparecida,[21] y lo mismo los peanes di-

20. Sobre la más antigua poesía, cf. tomo II, p. 27. Es seguro que había después antiquísimos restos de himnos de estilo popular. Uno de éstos era el himno citado por Herodoto, IV, 35, y que las mujeres de Delos cantaban al recoger ofrendas; en él eran citadas las mujeres hiperbóreas Arge y Opis, y estaba compuesto por el licio Oleno, que asimismo compuso los demás himnos que se cantaban en Delos. Cf. también la invocación a Dionisos por las mujeres eleas con el estribillo ἄξιε ταῦρε. Plut., *Quaest. Graec.*, 6, y otros.

21. Más tarde se creó sobre él el cantor antes (p. 89) citado, Variantes son las leyendas de Iálemo, Escefro, Litierses, Bormo, Hilas e incluso Adonis. Cf. O. Müller, I, p. 30.

rigidos a Apolo, con los que se animaban ante el peligro, especialmente en la guerra antes del ataque, se daban las gracias después de pasado el peligro, y en primavera se expresaba la esperanza y la confianza en un buen año.[22] También el coro (χορός), acompañado de la fórminx-cítara;[23] la canción, acompañada de flauta de la alegre procesión (κῶμος); la canción de boda (ὑμέναιος); la «de las cornejas» (κορώνη) [24] que a ésta seguía, como también recitada por un cantor asalariado y acompañada por los lamentables gemidos de las mujeres, la canción fúnebre, que hay que suponer que, igualmente que el himeneo, daba ocasión a cantos individuales de distinto género.[25]

Por lo que hace a los cantores de la época heroica, en la mitología se pone todo cuidado para que no sean olvidados. El «divino canto, que alegra con su canción», pertenece junto con el adivino, el médico y el carpintero,[26] a los que todavía se podrían añadir el sacerdote, heraldo y herrero, a aquellos oficios (δημιοφεργοι) que se hacen venir de otra parte (mientras que los mendigos vienen sin ser llamados). Su estancia preferida

22. Tales son los «peanes de primavera». También debe ser citado el peán en la mesa, inmediatamente después de la libación, y antes de empezar el banquete.

23. Sorprende que (*Odisea*, VIII, 256 y s.) Demódoco cante su historia de Ares y Afrodita para que bailen los jóvenes.

24. Las cornejas se consideraban como muy fieles en el matrimonio. *Eliano, Hist. anim.*, III, 9. Cf. también la canción mendicante de las cornejas de Fénix (alrededor de la Olimpíada, 118), en Bergk, *Anthol. lyr.*, p. 217. [Diehl, *Anth. lyr.*, I, p. 293-94.]

25. Los himnos órficos que Paus IX, 30, 5 y s., tiene por auténticos eran obras de relleno de época a partir del siglo VI. Un canto especial con imitación de la voz y lengua de todos los pueblos con κρεμβαλιαστύς (¿cómo castañuelas?), se cita en el himno homérico a Apolo Delio, 162, quizá como representación de la peregrinación de Leto por todos los pueblos.

26. Según el ya citado pasaje de la *Odisea*, XVII, 383 y s.

era ciertamente la de las Cortes de los príncipes, mientras las hubo, y, por consiguiente, cantaban a menudo las hazañas de aquéllos; pero también en la república aristocrática se estaría bien contento cuando uno de los tales aparecía. Y sólo poco a poco, en un tiempo en que de una vida heroica se había hecho una vida agonal y cada cosa procuraba alcanzar honor mediante la forma de concurso, pudo en muchos casos el agón llegar a ser en este campo una fuerza impulsora. Esto, como es sabido —dejando aparte el drama ático— sucedió en alto grado en la lírica coral, que en el culto y fiestas era ejecutada mediante coros en competencia, para lo que debió de haber habido jurados. Pero que también los aedos —quizás ya en tiempo de los reyes— se presentaran al agón en fiestas y juegos públicos lo dice Hesíodo en *Los trabajos y los días* (652 y sigs.), donde habla de su único viaje por mar hacia Calcis de Eubea. Allí habían anunciado unos premios previamente famosos los hijos del difunto Anfídamas (para los juegos fúnebres de éste), y el poeta había ganado con un himno un trípode, que ofreció a las musas del Helicón. También aquel notable homérida ciego de Quío[27] era un cantor de concursos evidentemente, que quiere verse ensalzado como el más dulce cantor en el himno a Apolo Delio, y cuyos cantos también en el futuro serán considerados como los mejores. Más tarde el canto en concurso domina totalmente en aedos y rapsodas.[28]

27. Cf. supra, p. 89, n. 13.

28. Cf. asimismo la enumeración en O. Müller, I, p. 53. Una importante confirmación contiene también el *Certamen Homeri et Hesiodi*, en Westermann, *Biogr.*, p. 36, 40 y 41, que da más detalles. Allí los juegos fúnebres de un rey del siglo IX dan ocasión a un concurso gimnástico y a la vez poéticomusical (no sólo de fuerza y de velocidad, sino igualmente de sabiduría). Cf. también Hesíodo, fragm. 34 Dindorf [265 Rzach, ed. *minor*].

De la recitación es dudoso si era continuamente acompañada con la cítara o sólo preludiada por ésta, como tampoco en Servia se emplea siempre para el acompañamiento la guzla.[29] También el concepto de la rapsodia es bastante amplio. Se indica con él la serie de versos sin pausa notable, y la palabra se usa para muy distinta recitación, de épico y no épico, de propia composición y ajena.[30] Pero tenían un metro que, aun sin cítara, era ya de por sí canto, el maravilloso hexámetro. Su origen se pierde en lo mitológico; Femonoe, la primera promantis de Delfos, o el hiperbóreo Olno, el primer profeta que hubo allí, le habían inventado,[31] y por eso Delfos daba sus respuestas casi siempre en hexámetros. En todo caso fue ésta mucho tiempo también para la lírica la forma casi exclusiva, absolutamente el único recipiente para la poesía. Pero los griegos sabían asimismo lo que debían a este verso, que con inigualada elasticidad se adapta a cada pensamiento y cada sensación y se acomoda tan bien a la onomatopeya; Aristóteles[32] le llama el más firme y solemne de todos los metros.

29. Cf. Talvj., *Volkslieder der Serben*, p. XXI. En Plut., *Symposiaca*, IX. I, 2, en un banquete de filósofos ruega el anfitrión a un huésped que cante con la lira, pues se discute ya demasiado, y éste canta el pasaje de *Los trabajos y los días*, de Hesíodo, II y s.: «no era, pues, una sola la especie de discordias...».

30. Cf. O. Müller, I, 55 y s.

31. Paus., X, 5, 4. De Olno dijo la cantora Boió: «El primero de los antiguos versos épicos compuso el canto».

32. *Poét.*, 24, 6. Sobre tres supuestas degeneraciones, los acéfalos λαγαροι y miuros, Ateneo, XIV, 32.

II

LA POESÍA HEXAMÉTRICA

I. El epos homérico

Ya en esta obra se ha tratado antes[1] de cómo era una necesidad vital para los griegos mantener presentes como un imponente conjunto las tradiciones de su pasado. Mas sobre estas tradiciones sólo los cantores tienen completa y ordenada información; son ellos los que a la religión y la mitología, si no las han creado, al menos les han dado por primera vez forma armónica y las han reducido a ésta, y así han llegado a ejercer un tan grandioso y libre dominio sobre la fantasía entera de la nación.

La poesía del cantor narrativo, en contraposición a la canción y a la simple invocación de los dioses que eran poesía popular, venía ya siendo de antiguo poesía artística,[2] esto es, exigía un grado cada vez mayor de tradición, una educación sin duda a partir de la juventud, y la dedicación de la vida entera.[3] Que enlace con los viejos cantores tracopierios o no, Homero no puede ni con mucho haber sido el primer poeta artístico; tono y estilo sólo pueden en él ser imaginables

1. Tomo II, p. 31.
2. No se debe pensar con esta palabra inmediatamente en cosa escrita. Lo que presupone una clase y una profesión especial es ya arte, y este arte épico era en verdad bastante difícil.
3. Lo mismo puede haber sido con la poesía heroica germánica y nórdica.

tras una larga tradición de cantores y escuelas, y sólo de esta manera puede explicarse la infalible seguridad en su manera de exponer.

La mayor probabilidad es que este tono y estilo del relato lo hayan creado en tiempo remoto muy señalados individuos, porque en ellos estaban reunidas las más altas dotes con la más pura conciencia de lo nacional; los demás aceptaron lo conseguido como perfectamente natural, y lo continuaron.

Poco a poco pudo llegar a hacerse para los oyentes el conjunto de la leyenda griega hasta tal punto familiar y presente, que ellos escogían de ella, y el cantor estaba en condiciones de recitar el trozo o aventura que justamente se desease.[4] Lo que cada individuo del pueblo aprendía del cantor puede darse por supuesto; desde luego, apenas habrá pasado de la narración en prosa de la materia. En conjunto, el cantor mismo continuó siendo el mediador en todo lo que excedía de la vida diaria; era la suya una alta posición en la vida, un «gremio» cuyos miembros eran los portadores y guardadores de todas las ideas elevadas.

La tradición de los cantos era con todo oral.[5] El uso de la escritura era relativamente moderno, como nos lo demuestra el tardío comienzo de la prosa, y todavía en tiempo de la tragedia ática, la gran importancia que da Eurípides a este arte de escribir.[6] Que primitivamente éste no hay que relacionarlo con el epos resulta, entre otras cosas, de los muchos estribillos, repeticiones y epí-

4. Sobre el hecho de que los oyentes preferían lo más nuevo, es decir, que oían las noticias de lo que acababa de suceder. Cf. *Odis.*, I, 351 y s.

5. Cf. sobre esto O. Müller, *Lit-Gesch.*, I, p. 63, donde todas las pruebas posibles son reunidas en favor de que los poemas homéricos se escribieron tarde.

6. Euríp., *Palam.*, fragm. 2; *Teseo*, fragm. 7, con la descripción de los seis caracteres del nombre ΘΗΣΕΥΣ.

tetos constantes, que daban lugar a la memoria a recogerse; y para nosotros, la mayor prueba de la tradición oral del mismo está en su rapidez. Estos cantos muestran la máxima maestría en el discurso rápido, lleno de vivas presuposiciones de lo que los pueblos que escriben incluyen pesadamente en el relato. Las cosas pervivían entre los griegos no como leídas (ονἀγνωσμένα), sino cantadas (ἀδόμενα),[7] y con esto desaparece todo lo que es aburrido de por sí. Desde luego que la memoria era para el cantor enormemente importante, y no en vano Mnemosina es la madre de las Musas. Mas piénsese que los *Vedas* y toda la literatura india antigua, quizás hasta la época budista, era transmitida sólo oralmente, y que los graves brahmanes que viven fuera de Calcuta, todavía ahora, lo mismo que sus antepasados de hace tres o cuatro mil años, aprenden de corrido de sus maestros el *Rigveda* entero, aunque esté ya impreso, con sus mil himnos, y encima unos tres mil slokas que contienen ritos, doctrinas y leyes, y que, por consiguiente, son mucho más difíciles de retener que poemas épicos.[8] Si se tenía para este aprendizaje la necesaria abstracción del ambiente y la necesaria concentración, se llegaba a ser, en cambio, un hombre divino, bien acogido en cualquier parte a donde fuese.

También por su contenido inclinan los mismos poemas homéricos y hesiódicos a la conclusión de que los grandes épicos tuvieron muchos precursores; particularmente la *Teogonía*, que esencialmente es una clave para una gran pluralidad que ya debía de existir antes.

7. Así, según Paus., VIII, 20, 1, «los cantos en honor de Dafne son un ciclo de canciones». Tampoco Wolfram de Eschenbach sabía ni leer ni escribir; pero su *Parsifal* no le hubiera sobrevivido ni un año si no hubiese sido dictado a un amanuense.

8. Cf. Max Müller, *Gesch. der Religionen*, p. 176-185.

Pero también Homero presupone todos sus héroes y una multitud de hechos con ellos relacionados como conocidos, y cita de paso muchas personas sólo porque el oyente los conoce desde hace mucho de otra parte; no es él quien mete al lector *in medis res*; sus oyentes están, puesto que el mito heroico desborda por todas partes, desde mucho antes *in mediis rebus*, y lo que él presenta es como un trozo de un gigantesco conjunto. Especialmente hay en él reflejos de una *Teogonía* discorde de la de Hesíodo, de una *Heraeleida* y de una *Argonáutida*. Si queremos hacernos una idea de este estado prohomérico del canto, sin especial composición de conjunto, esto es, si queremos hacernos una idea sin Homero, lo que más nos ayuda son las canciones de los servios, poéticamente privilegiados. Aunque también sus cantores son cantores artistas, las canciones se ordenan tan pronto de una manera como de otra, y con ello el carácter de Marco y de Milosch no muestran gradación ninguna: tenemos en ellos una *Ilias ante Homerum*, esto es, una gran poesía, pero sobre la cual no ha actuado el gran maestro.

Para los griegos, este gran maestro es precisamente Homero. Él es aquel quien, tras haberle abierto otros los caminos como hemos dicho, supo crear, incluso en los caracteres, grandes composiciones coherentes, y de muchas aventuras crear un todo con la mayor fuerza artística; él fue el primero en colocar los distintos relatos en su verdadero orden, y creó la hermosa proporción de las partes mediante una sabia subordinación y por el arte de graduar motivos y caracteres.

Pero el que ha sabido mantener y graduar de tal manera a Aquiles y Ulises, sólo puede haber sido uno, y precisamente un poeta del más alto valor. Hay que libertarse de la idea de una obra de arte compuesta de una multitud de partes. Por sí misma y gradualmente

una tal perfección no se da, y por la analogía de todas las edades se necesita para ello un individuo de la más poderosa naturaleza.

Sobre la personalidad de Homero, desde luego, no se puede saber mucho; sobre cada detalle ya se discutía en la Antigüedad, así como sobre la patria y la familia, e incluso sobre la época,[9] y las *Vidas de Homero* conservadas dan poco de seguro, especialmente la más extensa, cuya paternidad se atribuye falsamente a Herodoto, obra tardía y asendereada, que siempre es notable porque el lector es en ella referido continuamente a lo mejor.[10] Remitimos para estas cuestiones a las expli-

9. Luciano, *Demosth. encom.*, 9: «(le señalan) la época heroica o jónica».

10. De época posterior, pero en todo caso todavía anterorromana, esta *Vida* es la obra de un literato de Asia Menor, escrita en parte, evidentemente, para poner en una especie de orden biográfico un número de fragmentos que sólo se conservan como tales, y de muy valiosas poesías menores que, conforme a la tradición, eran, bien o mal, tenidas como obras de Homero. El autor se sirve de la más libre ficción cuando hace viajar al poeta. Pero en alguna parte ha entretejido en su relato leyendas locales evidentemente viejas sobre la presencia de Homero en lugares determinados. También se llega a oír acá y allá alguna burla de las ciudades que se disputan a Homero (según un conocido verso, son Esmirna, Rodas, Colofón, Salamina, Ios, Argos, Atenas; hay asimismo otras listas), porque en vida le habrían desconocido a él. Con gran celo se insiste (c. 37) en que no fue ni dorio ni jonio, sino eolio. Es sorprendente y completamente distinto de lo que suele ser costumbre griega, que toda la magnificación mítica de Homero mediante origen divino, protección de los dioses en su infancia, etc., es evitado con verdadera intención. Homero es un bastardo del más pobre origen, que hereda de un buen padrastro el ser maestro de escuela. Esta obra se escribió en un tiempo en que ya hacía mucho que no existían rapsodas, sino maestros de escuela que guiaban los párvulos hacia Homero, y como uno de éstos aparece Homero mismo, por ejemplo, en Quís: διδασκαλεῖον κατασκευασάμενος ἐδίδασκε παῖδας τὰ ἔπεα (c. 25). También en esto hay una prosa muy intencionada cada vez que el autor insiste de nuevo en decirnos de qué vivía propia-

caciones de la *Historia de la Literatura*, de Ottfried Müller (I, págs. 69 y sigs. y 79 y sigs.), y aceptamos de ella que Homero fue un jonio y que vivió en el siglo IX. A favor de su patria en Asia Menor habla especialmente de él, particularmente, en Tróade, conoce cada rincón (*Ilíada*, VI, 13 y 34; VIII, 48); Grecia, por lo demás, les es conocida; también a Ítaca y Pilos las conoce perfectamente, mientras que lo que dice de las vecinas islas de Occidente parece mítico.

Por lo demás, sean como fueren las circunstancias exteriores, se tiene ante todo la impresión de que tal poeta ha sido feliz. «Este imponente manejo de una fantasía juvenil», tal como en él «pinta los cuadros de

mente Homero en los diversos tiempos y ocasiones. Ya en su juventud le toma consigo un leucadio para viajar y le paga por ello un salario, y después, ya ciego, el infeliz cae en las manos de un mal maestro de escuela (c. 15) que le obliga a cederle sus poemas a cambio de la manutención, etc. Si el autor estaba influido por una opinión popular que entonces dominara en Jonia, puede bien haber sido que ya se imaginaran a Homero pobre e incluso como mendigo. Hacerle un mago, como en la época imperial con Virgilio, no era aún posible; pero en todo caso, en el c. 19 hallamos una ligera tendencia a hacerle influir en la meteorología, o al menos profetizar sobre ella.

También en otras *Vidas* aparece el nacimiento ilegítimo de Homero, y desde luego asimismo su generación por «un demonio compañero de las Musas» (*Bios* II). Según otros, es hijo adoptivo e incluso verdadero hijo de Meón (el héroe fundador y rey de los lidios que, según Suidas, había llegado a Lidia con las amazonas), y a su vez también lidio. Otros hacen, lo que no puede extrañar, padres de Homero al río Meles y la ninfa fluvial Criteida, y por el *Certamen* sabemos que el emperador Adriano preguntó a la Pitia, y obtuvo la respuesta de que Homero era un itacense, precisamente hijo de Telémaco y de Epicasta, hija de Néstor. Y esto se dice que hay que tomarlo como verdad, tanto a causa del que preguntó como del que respondió. Una notable leyenda sobre cómo se quedó ciego la da una de las *Vidas* (Westermann, *Biogr.*, p. 31): llegó a la tumba de Aquiles y oró para verle en armas, y fue cegado por el brillo de éstas, pero encontró compasión en Tetis y las Musas.

una sublime edad heroica con la más agradable facilidad y un inagotable contento en todas sus partes y los redondea en las más hermosas figuras, sobre las que ningún deseo puede ir más allá»; la «pura alegría y despreocupación» con la que «se abandona a una corriente de representaciones poéticas y juega en las ondas que suavemente se insinúan»,[11] son testimonios de la más elevada felicidad interior. «La poesía homérica, entre todas las formas en que jamás ha aparecido la poesía, es la que más tiene... de objetividad..., esto es, plena entrega del espíritu al objeto, sin que venga a mezclarse para nada la conciencia de las propias posición, situación y relaciones del sujeto. El espíritu de Homero está completamente a gusto en un mundo más sublime y poderoso, por encima de toda necesidad y miseria del presente.[12] Con razón no nos preocupamos nada de su ceguera; con tal espectáculo interior no podía existir infelicidad alguna.[13]

Para la cuestión de las circunstancias en que fueron dados a la luz por primera vez en su perfección los grandes poemas homéricos, la del tiempo en que el rapsoda no tenía aún rivales en el citaredo y en el poeta de ditirambos por el progresivo predominio de este último, y ya entre los últimos rapsodas mismos, sobre el predominio de la ejecución sobre el contenido, sobre las recitaciones posteriores puramente fragmentarias, y finalmente sobre los servicios de Solón y Pisístrato a Homero, remitidos de nuevo a O. Müller.[14] Lo más esencial es que los poemas homéricos han llegado a nosotros una vez que la nación mejor

11. Palabras de O. Müller, I, p. 137.
12. *Ibíd.*, p. 144.
13. Proclo, en Westermann, *Biogr.*, p. 26: «este hombre vio lo que ningún otro vio jamás».
14. *Lit-Gesch.*, I, 108-11.

dotada la Tierra se esforzó con todo su entusiasmo para ello. A la vez les corresponde un agradecimiento especial para la primera época a los homéridas de Esmirna, que no hay que imaginar que fueran una familia, sino como una unión de gentes que practicaban el mismo arte, y por esto tenían el mismo culto y ponían a su frente a un héroe del que derivaban su propio nombre.[15] Según la idea vulgar de lo sucedido, como se encuentra en Eliano (*Varia hist.*, XIII, 14), Licurgo trajo a Grecia, de su viaje a Jonia,[16] las piezas que se cantaban por separado y en las que la poesía estaba dividida, y más tarde Pisístrato hizo reunir estas piezas en *La Ilíada* y *La Odisea.* En este trabajo debió de haber estado ocupado, junto con otros, Onomácrito, el mismo que falsificaba oráculos de buena gana.[17] En esto operaron él y sus colaboradores con ciencia, y con gran piedad crítica escogieron sólo lo antiguo conservado.[18] Sin embargo, se puede preguntar cuánto fue sacrificado y cuánto nuevamente ordenado, cuando todo el material de los dos poemas pudo ser dividido en veinticuatro rapsodias.[19]

15. Así O. Müller, *op. cit.*, p. 60 y s. Todavía Cineto en la Olimpíada 69, era un homérida. Sobre la reivindicación de Quío acerca de Homero, porque allí todavía vivían homéridas de su estirpe, cf. Estrabón, XIV, 1, 35, 645. Desde luego que los de Esmirna tenían, conforme a *ibíd.*, 37, 646 su 'Ομήρειον, un pórtico cuadrangular con el templo de Homero, y también una moneda se llamaba entre ellos homerión.

16. Según Heráclidas Póntico, la recibió en Samos de los descendientes de Creófilo.

17. V. tomo II, p. 387.

18. Con lo que no se excluye que acá y acullá no fuera intercalado un verso en interés de Atenas.

19. Sobre la conducta de Licurgo, Pisístrato y Onomácrito frente a los poemas, v. también Bähr en Pauly, III, 1432 y s. A Pisístrato le hace decir un epigrama (en Westermann, *Biogr.*, p. 29): «yo, el que compilé a Homero, que antes se cantaba esporádicamente». La copia sólo pudo hacerse

* * *

Para juzgar con justicia la composición de *La Ilíada,* debemos decir, en primer lugar, que, al contrario de la disposición periféricoconcéntrica de *La Odisea,* nos encontramos con una poesía lineal, que expone los acontecimientos en su orden y de la que no tenemos que esperar la tensión del drama ni siquiera la groseramente material tensión de la actual novela. Esta manera de composición a manera de un relieve largo debe de haber sido un placer del cantor y de los oyentes, y por eso no nos convence del todo la opinión de Müller[20] de que el poema se ajustó primitivamente de modo más estricto al tema principal, la ira de Aquiles, y que sólo más tarde, especialmente en los más antiguos cantos, haya ido aumentándose con nuevos detalles hasta «una longitud desproporcionada». Desde luego, son bastante visibles algunas incongruencias, falsas costuras de la invención e interpolaciones; pero el poema, en sus distintas partes esenciales, se fijó tan pronto, que nuestra crítica, al señalar estas faltas, llega demasiado tarde. En *La Ilíada,* no hay en la nación un Delfos dominante, ni una invasión dórica, ni metrópolis jonias, ni mención del Bósforo, ni un Corinto de ricos tiranos, ni la caballería como arma, etc. Aun cuando todo esto hubiera existido en tiempos del Homero real —y existía, en parte—, el círculo de atención de los aedos seguía siendo uno más antiguo y fijado. Ya por los cantores prehoméricos cada uno de los motivos debe de haber sido largamente elaborado e incluso situado en su sitio

en pergamino. Todavía Ferécides no recibía papiro de Egipto y escribía en piel de oveja (διφθέρα). Ya en tiempo de Herodoto tenían las diversas aventuras sus nombres especiales; así se dice del viaje de Paris, II, 116, que Homero hace mención del mismo «en las hazañas de Diomedes».

20. *Lit-Gesch.,* I, p. 86.

esencialmente justo, como también cada uno de los caracteres debe de haber vivido desde mucho antes en otras manos, antes de que llegaran a una redacción completamente madura. *La Ilíada*, como *La Odisea*, aparece incluso, según se ha dicho anteriormente (pág. 99), no como un principio, sino como una conclusión de suma maestría, en la que no se atiende ya a unas suturas más o menos acabadas ni a otros caprichos.[21] Incluso aunque la ordenación fuese pisistrátida, y aun posterior, contenido y forma son antiquísimos y completamente libres de todo rasgo de época posthomérica; es, desde luego, de Homero, y éste a su vez se había fijado para él un mundo ya antiguo e ideal.[22]

21. Son cuestiones inútiles las de por qué a los griegos se les ocurre tantas cosas, como, por ejemplo, la gran revista que aconseja Néstor (II, 362), y particularmente la construcción del muro, sólo en el décimo año, y qué es lo que hicieron en los supuestos nueve años anteriores. Esto se le puede ocurrir al lector, pero nunca podía planteársele al oyente.

22. Añadido por cantores que no tenían en la memoria el poema completo, y que por ello está en contradicción con el resto del poema, es el catálogo de las naves en el libro II. Por lo demás, quizá no tiene pretensión de exactitud histórica mayor que cualquier otro relato de héroes aqueos o troyanos que se matan entre sí; así, por ejemplo, que Corintio y Sicione sigan a Agamenón en su ejército no necesita ser histórico en absoluto. También el inventario de naves y hombres es en todo caso muy superficial. Si hay que adivinar una razón especial para que se cite a éste o el otro, sería el consenso de un número de aedos, aparte las capitales inevitables, en nombrar y distinguir con hermosos epítetos aquellos lugares donde eran bien recibidos. Asimismo puede haber sonado el catálogo de las naves muy distinto en los distintos rapsodas, y lo que nosotros poseemos ahora sería entonces una especie de selección que se da (484 y s.) como revelación de las Musas, con lo que parece tomado muy en serio. Hay que tener en cuenta que los griegos hallaban un placer en la enumeración, independientemente de su objeto, que a nosotros nos es desconocido. Lo mismo que con el catálogo de las naves ocurre con la parada de los troyanos.

Para nosotros, la verdadera y muy perfecta proporcionalidad de *La Ilíada* consiste en la relación de los circunstanciados primeros trozos con la incapacidad allí evidenciada de los grandes héroes, frente a la tremenda fuerza y pasión de Aquiles concentrada en los últimos, la grandeza del cual todo lo desborda en cuanto él surge.

A continuación del comienzo se nos van presentando los acontecimientos en la más artística manera de alternar: la riña en la asamblea, el embarco de Criseida, la purificación del ejército, los heraldos de Aquiles, la conversación de éste con Tetis, la entrega de Criseida por Ulises en Crisa. Sólo en una época espiritualmente madura y con alta perfección de la poesía son posibles escenas como la aparición de Helena junto a las puertas Esceas (III, 139 y sigs.), donde hay que señalar la suma discreción del poeta, que hace que no se le llegue a preguntar por Menelao; la más antigua forma de la escena fue quizá sólo aquella en que los troyanos llegaban a saber por medio de Helena quién era cada uno de los héroes aqueos. Grandes piezas de relleno y suturas se descubren en las siguientes cuatro oraciones a Zeus (III, 276, 298, 320, 351 y sigs.), después de las cuales acaece poca cosa, de manera que las gentes han alcanzado en vano su más alto grado de pathos; pero esto son cosas que sorprenden sólo al lector, no al oyente. Lo mismo se puede preguntar en varios lugares por qué un motivo se presenta justamente allí, lo que desde la Antigüedad ha dado ocasión a muchas conjeturas. En las luchas que se inician en el canto IV hay que subrayar la incomparable viveza y claridad de algunos grupos de luchadores que, como se ha señalado antes (pág. 44), causan la impresión de que el poeta ha querido crear temas para el futuro arte plástico. Su motivación no es tomada muchas veces en serio; así, por ejemplo, cuando (VII, 17) la

lucha entre Héctor y Ayax, que debe ser sólo un hermoso episodio y no un juicio de Dios, se produce por una conversación entre Atenea y Apolo; por ello, este magnífico torneo tiene su justo sitio en el poema. En el canto v, que está dedicado esencialmente a Diomedes, desde el verso 144 se acelera la marcha: el héroe despacha cuatro parejas de hermanos troyanos, mata a Píndaro, hiere a Eneas y gana los caballos de éste y encuentra a Afrodita; el *tempo* más rápido se hace notar porque uno encuentra dos contrarios, los cuales son llamados hermanos después.[23] Una incoherencia mayor es que al final del canto VII los troyanos son asustados por los truenos del enojado Zeus, y, sin embargo, en el canto VIII todos los acontecimientos les son favorables.

Por todas partes se nos cuenta una multitud de luchas, y el placer de describir luchas es tan grande que además de las batallas ante Ilion son bien recibidas las de antaño, y el interés que el poeta daba por supuesto resulta de la exactitud técnica con que se citan el género de herida y el lugar correspondiente de la armadura. De esto se dan tan difícilmente cuenta los actuales lectores, pues se encuentra que tales cosas son «innecesarias» y la innecesariedad se convierte en guía de la crítica, hasta el punto de declarar esto espurio o trasladado fuera de su lugar. Pero lo que puede dejarse sin que por ello resulte una gran laguna no es, desde luego, innecesario, y sin duda que con contarlo no se llega a la más primitiva forma del poema. Tenemos, por el contrario, que pensar con qué homogeneidad se repiten las luchas también en los frisos en relieve, cuando quizá nosotros veríamos de buena gana una mayor variedad en los temas. Y además, téngase presente la analogía de las descripciones de batallas, no

23. Por ejemplo, *Il.*, VI, 21.

sólo en la poesía heroica medieval y en Boyardo y Ariosto, sino aún más en Tassoni, que tiene una alegría directa en el relato, tan vivazmente como sea posible, de cada duelo.[24] Debemos dejar a la Antigüedad el derecho de disfrutar incluso donde nosotros, completamente estragados por lo chocante y tendencioso, no podemos, y hemos de preguntarnos en tales trozos si no es precisamente la suma demostración de belleza y justificación artística el que nosotros los encontremos innecesarios. La antigua poesía épica no es sino poesía perfecta y que descansa en sí misma y tiene un sabor independiente de sus mil formas. En lugar de recortarla *ex gustu* donde nos aburre, hemos de pensar que debe de haber habido un pueblo a cuyos íntimos gustos e intuiciones respondía Homero también en esta parte.

De la misma manera hemos de juzgar los episodios por los que Homero, entre los griegos posteriores, alguna vez es reprendido, cuando ya sólo leían *La Ilíada,* mas no la oían, y por ello ya tenían de lo épico conceptos muy inseguros.[25] También con ellos es peligroso operar con nuestro concepto de lo innecesario; pues el poeta épico, ya en época homérica, era un gran artista y extraordinariamente libre en sus medios, y cuando retarda y va entrelazando, no sólo relatos, sino discursos, debemos dejarle su economía artística. Episodios como los de Glauco y Diomedes en el canto VI (119 y sigs.), son significativos en dos direcciones: en primer lugar, exigía el estilo lineal de composición de

24. En la batalla de Fossalta (*Secchia rapita,* canto VI), el relato le arrastra durante páginas enteras de manera que parece patético en serio, hasta un par de horribles exageraciones barrocas muestran de nuevo que se trata de algo burlesco.

25. Luciano, *Demosth. encom.,* 7: «De Homero, que en medio de la más violenta batalla forja diálogos y disipa el impulso en relatos».

La Ilíada una serie de cuadros aislados, para que cada canto no resultara igual que los demás. Y según Homero olvida y detiene la guerra entera para comunicar cada discurso y suceso, podía él proseguir hasta el infinito e interesar siempre. Pero en seguida se aprovecha la ocasión para contar dos mitos: el de Dionisio y el castigo de su perseguidor Licurgo, y el de Preto y Belerofonte y toda su casa; en esto nos encontramos evidentemente, con uno de aquellos extractos, no raros tampoco en *La Odisea*, en los que otros poemas épicos que existían también completos son resumidos brevemente, incluso hasta la abreviación apenas inteligible, como si Homero hubiera de ser una enciclopedia de leyendas.[26] Semejantes altos en la acción mediante trozos dramáticamente superfluos, pero muy hermosos en la épica lineal, son el ya citado duelo entre Ayax y Héctor, en los cuales dos, como ya el oyente sabe, dioses y hombres, y en especial el poeta, han puesto tanto, que han de sobrevivir de seguro; además, la conversación entre Idomeneo y Meriones (XIII, 248-327) y la primera parte del canto XV con el detallado movimiento de los dioses y la embajada a Poseidón. Néstor, que ya en la riña de los príncipes (I, 260 y sigs.) hace recordar sus antiguas hazañas, cuenta (VII, 124 y sigs.) en medio de una violenta discusión y con todo detalle una antigua guerra entre Pilos y Arcadia porque él había quitado de en medio en su juventud al señor de la maza de hierro, Ereutalión; más adelante (XI, 670 y siguientes) cuenta él toda la guerra de Élide, y también Fénix (IX, 434 y sigs.) toda su vida anterior.

La actitud de cada carácter muestra una infalible seguridad y como verdad consabida. Considérese sen-

26. Se supone que existía un extenso poema que exponía la leyenda de Licia y que contenía, además la leyenda de Sarpedón.

cillamente el matiz entre los dos Atridas según es presentado cuando es muerto Adresto (VI, 37 y sigs.), y además la plenitud de personajes individuados que se nos presenta en una lucha como la batalla junto a las naves (XIII).

También la multitud de cuadros sirve a la composición lineal y a la siempre renovada matización de la lucha. A modo de arabescos intermedios dan la explicación ideal de lo que sucede mediante lo elemental en la vida animal y vegetal, en el mar la tormenta y el incendio de bosques, ya mediante visiones del mundo de los pastores, cazadores y campesinos. Una vez, al partir los aqueos (II, 455-483), da el poeta una larga lista; pero especialmente hormiguean de ellos los cantos XII, XIII y XV, y muchas veces son explicados con todo detalle. Especialmente hermoso es cómo (XVI, 297) se disipan las nubes y de repente brilla un magnífico paisaje meridional de montaña.[27] Como testimonio de la vida del tiempo antiguo nos volverán a ocupar más adelante.

Finalmente citemos algunas impresionantes frases, como cuando Diomedes (VI, 127) grita a su contrario:

Mi fuerza se la encuentran sólo hijos de desgraciados padres.

o (*ibíd.*, 143):

Ven acá, para que pronto alcances al fin de la muerte.

Por todas partes encontramos la más alta fuerza, belleza y ductilidad de expresión, desde el trueno a la palabra cariñosa que Héctor (VIII, 185) concede incluso al tiro de caballos.

27. Citemos aquí sólo la comparación de Euforbo con un olivo (XVII, 53) y de Menelao con un león (*ibíd.*, 61), como de Patroclo turbado con un niño que llora (XVI, 7).

Del más alto arte épico es la grave actitud trágica de toda la segunda mitad. Excepto el nuevo escudo de Aquiles del canto XVIII y los juegos fúnebres de Patroclo, intencionadamente largos, ya no tiene episodios; en cambio presenta, como la segunda mitad de *La Odisea,* un mundo especial de más rico desarrollo psicológico, hasta la maravillosa conversión de la ira en tristeza en el rescate de Héctor (XXIV). Con los funerales de Héctor en Troya termina el poema. Añadir la muerte del mismo Aquiles lo evitó el gran poeta. Ningún moderno lo habría hecho.

Esta conclusión con la entrega del cadáver de Héctor corresponde a una plena voluntad artística. Pues la serie de acontecimientos que seguían hasta la caída de Ilion, era igualmente antiguo y para Homero tan plenamente existente ya como todo lo tratado antes. Que *La Ilíada,* pues, no contuviera por lo menos el asunto de *La Etiópida,* es decir, la caída de Memnón y de Aquiles, puede sólo tener una razón poética de primer orden; debe de haber sido una elevada proporción la que decidió en este punto y quizá también el sentimiento de que después de la escena de Príamo en la tienda de Aquiles no podía bastar nada ya. La muerte predestinada a Aquiles está, ya como presentimiento, tan clara en toda *La Ilíada,* que podía parecer innecesaria su realización material; y, además, la nueva figura de Memnón habría producido, al equipararse con Aquiles, que hasta aquí lo dominaba todo, un empequeñecimiento de la impresión. Este asunto, así como la caída de Ilion, hubieron de quedar abandonados a los poetas cíclicos; pero en *La Ilíada* en nada hubieran contribuido a su perfección.[28]

28. Los funerales de Aquiles son recogidos en el último libro de *La Odisea*; pero en una parte interpolada, con toda

Finalmente, haremos notar que ya en *La Ilíada* se halla la indicación de dos futuras realidades poéticas: el coro del drama y la poesía bucólica. Aquél se anuncia en la figura de «alguien» (τις) que, con las palabras «así habló alguien» (ὧδε δέ τις εἴπεσκε), entra a hablar cuando se expresa la manera de pensar de muchos.[29] Pero el pastor se encuentra aquí a veces como mudo testigo de la Naturaleza, por ejemplo (IV, 452), donde él, desde lejos, oye el bramar de dos ríos que se precipitan por una garganta, y (VIII, 555) donde se observa una noche clara, de luna y estrellas, calmada, y se alegra su corazón; más adelante encontrará en la poesía griega su expresión.[30]

* * *

La Odisea es frente a *La Ilíada*, de todos modos, el poema posterior; podemos deducirlo de que alude a ésta indirectamente, a la vez que evita lo que ya en ella aparece.[31] Aquí, como en *La Ilíada*, es la primera mitad

su magnificencia, más tarde, en la que se delata el modo de pensar tardío de muchos modos. Los rapsodas podían tener este brillante trozo de otro poema, quizá una *Aquileida* o cosa semejante. Por el contrario, la historia del caballo se acomoda muy bien a *La Odisea*, y precisamente en el canto de Demódoco (VIII, 500 y s.). Sobre limitación y plenitud de la materia en *La Ilíada*, encuentro una explicación, a mayor gloria de Homero (frente al modo de componer de los cíclicos), en Aristóteles, *Poética*, 23. Recordemos que tampoco se hace uso en *La Ilíada* de la historia anterior de Aquiles.

29. Por ejemplo, *Il.*, II, 271, con el siguiente (278): «así hablaba la multitud», o XII, 317, donde la voz popular de los licios se manifiesta con un τις, «uno». Cf. en *La Odisea*, XVIII, 399; XXI, 361 y 396; XXIII, 148 y 152; también el ἄλλος, «otro». XXI, 401, y loc. cit.

30. Hesíodo ha sido pastor, pero con la consagración por las Musas ya no es poeta bucólico. sino teogónico y geórgico didáctico.

31. Muy raras son las divergencias mitológicas entre los

esencialmente épica y la base de la segunda, que ya es casi dramática. En absoluta contraposición, sin embargo, frente al poema lineal, se manifiesta como poema periféricamente concéntrico o centralizado, en el que una gran acción doble, los viajes de Ulises y las ambiciones de los pretendientes sobre Ítaca, van a confluir en una gran catástrofe.

Tal como tenemos ahora el poema es, desde luego, una exposición que ha pasado por muchos cambios y *ha madurado poco a poco, y que por último ha sido* llevada por el máximo poeta, precisamente un solo poeta, a aquella maravillosa armonía que ahora tiene.

Para que éste no haya sido Homero no hay ninguna razón lógica, y hasta se podría decir que debe haber sido Homero, puesto que no es de suponer que se haya encontrado tan fácilmente un segundo poeta de este genio. Pero allí está su fuerza mucho más segura y madura que cuando creó *La Ilíada*. Había sin duda envejecido, y podemos acordarnos de que también los otros poetas griegos, especialmente Sófocles, conservaron la plenitud de su fuerza hasta una avanzada vejez.[32] Y así domina él todos los elementos del más alto arte épico hasta su plena investidura como drama.

Y al lado de esta madurez artística el poema constituye la plena demostración de una época de formación relativamente primitiva, sin más que tener en cuenta el limitado horizonte geográfico, puesto que más

dos poetas. Friedländer cita sólo lo siguiente: en *La Ilíada* van los vientos según propio capricho, y en *La Odisea* están bajo el mando de Eolo; en aquélla es Hefesto el esposo de Caris, y en ésta, de Afrodita; o sea, que en uno y otro caso la suma belleza está junto al arte.

32. Proclo, en Westermann, *Biogr.*, p. 26, deduce de la «insuperable exactitud de los hechos» la avanzada edad de Homero.

allá de las islas del Occidente de Grecia todo es mítico. Ya por las primeras colonizaciones en el Oeste —exceptuada acaso Cumas— hubiera entrado en el poema sabor geográfico.

Con la mano más firme es agrupado el conjunto con el más alto sentido artístico, y no se encuentran suturas como en la primera mitad de *La Ilíada*. Homero no comienza con la partida de Ulises de Troya, sino que dispone las cosas de tal manera que la pericepica se ve desde el principio cerquísima: desde la isla de Calipso hay temporalmente sólo un corto trecho hasta la matanza de los pretendientes. Después de aludir brevemente a la estancia del héroe en Ogigia y de exponer la asamblea de los dioses, sigue en los cuatro primeros cantos (Telémaco y los manejos de los pretendientes, Penélope, viaje de Telémaco, y Néstor y Menelao) la exposición, amplia y hermosa y con múltiple alusión a los demás mitos, que termina, en medio del mayor interés del oyente, con la partida de los pretendientes, que quieren poner una celada en el mar a Telémaco. Sólo con el canto v aparece Ulises en primer plano. Por un mensaje de Hermes, tiene Calipso que dejarle partir; y después de infinitos sufrimientos llega a Esqueria. Los tres cantos siguientes exponen su acogida por parte de los feacios a partir de su encuentro con Nausícaa. Y después que está esencialmente salvado, despierta por su magnífica personalidad el mayor interés. Sin duda toda esta parte de la tradición primitiva era mucho más imprecisa y fabulosa; ahora es la verdadera presentación del hombre Ulises, que no *sólo* se va salvando, sino que se revela.

Toda esta existencia de los feacios está pintada tan dorada y con tanta amplitud sólo para que Ulises cuente su historia; es el marco para los grandes episodios

que llenan los cantos IX al XII, en los que expone las aventuras que sin duda el cantor había contado antes, precisamente como comienzo del poema, pero que contadas por el que ya está medio a salvo suenan mucho más consoladoras. Este episodio está colocado en el mejor sitio imaginable. Todo lo que de otra forma podía estorbar y retrasar la composición del poema épico, tan próximo ya al drama, todo lo excesivamente fabuloso que hubiera podido contradecir a la motivación minuciosa de cada detalle y a la caracterización, a comenzar con los lotófagos (IX, 84), y junto a lo mucho fabuloso lo mucho particular, es despachado por un solo cauce. Se podría decir que todo el mundo de cuentos de los marinos griegos se reúne aquí alrededor de un hombre solo. *Speciosa miracula promit* (Horacio).

El vértice dentro de estas aventuras, el motivo capital por el que llega a ordenarse toda la primera mitad de *La Odisea* y que se subraya desde el canto I, la cólera de Poseidón —sin duda antiquísima, como toda la historia de los Cíclopes—, quizá sólo con Homero logró aquella magistral orientación de que Ulises (IX, 502), a pesar de la advertencia de sus compañeros, en su segundo discurso insultante a Polifemo, cegado, pronuncie su propio nombre y con esto cargue con una buena parte de culpa de sus desgracias y las de sus compañeros. Del simple «Nadie», Polifemo, según la expresa suposición del poeta, se habría quejado a su padre en vano.

En la segunda mitad, a partir del canto XIII, hay una proporción semejante a la de la segunda mitad de *La Ilíada*. El fin de la historia hubiera llegado en seguida, si el poeta lo hubiera querido, y en la forma primitiva del poema puede haber llegado pronto, más o menos en la siguiente forma: Penélope ha entretenido

hasta entonces a los pretendientes con su tela (no para sudario de Laertes, sino para su vestido de novía) y ha tenido que acceder a casarse con el vencedor en el tiro a través de las hachas (XIX, 424 y sigs., 571); entonces se anuncia, hasta entonces maltratado por todos y sólo reconocido por el perro moribundo (XVII, 291) —sin duda un rasgo primitivo—, un mendigo; sólo éste puede tender el arco, y dispara a través de las hachas. Con el resto, la antigua poesía terminaba pronto; a su esposa daba Ulises como legalización las señales (σήματα) del lecho nupcial, sólo de ellos dos conocidas; también esto, como razonablemente pensando el sueño de Penélope (XIX, 536), pertenece a los rasgos primitivos.

En lugar de esto el poema se extiende en la más imponente actitud dramática: en una multitud de diálogos, que a trechos son plenamente escénicos, se presenta la grande y variada preparación de la catástrofe. Es verdad que no siempre camina en ellos la historia hacia delante, pero siempre llegan los caracteres a su pleno desarrollo. Pensemos, por ejemplo, sólo en un diálogo entre Ulises y Telémaco en el canto XVI. La escena con Iro, al comienzo del XVIII, es una verdadera escena de comedia, que marcha tan rápida como iría en un drama. Se puede encontrar notable en relación con tales pasajes que el drama griego no llegara mucho antes, inmediatamente después de la épica, y que se necesitase además una ocasión y origen tan circunstanciado.

También en grandes narraciones son desarrollados los caracteres y a la vez se entremezclan insinuaciones sobre la acción futura. Así, el canto XIV pertenece a Eumeo y a los dos fingidos relatos de Ulises, y en el XV cuenta Eumeo con detalle y bellamente la historia de su juventud.

El objeto del poeta es fundamentar la venganza, la venganza absolutamente pagana y humana, tan completamente como sea posible, mediante las acciones de los pretendientes; hacerla después subir poco a poco y por completo, y, finalmente, realizarla con toda violencia. Es la imagen de la ὕβρις y de la perdición por ésta acarreada. Por esto se expone toda la miseria de Ítaca; el oyente debe quedar convencido, con plena indignación, de cuántos colaboran en el mal y cuán hondamente ha corroído la maldad. Se nos descubre allí la miseria de Laertes (137 y sigs.), tenemos (245 y sigs.) una enumeración de los pretendientes según su procedencia, oímos (274 y sigs.) la previsión de Ulises de que le maltratarán, somos introducidos (361 y sigs.) en su secreto conciliábulo de asesinato y se nos da a conocer (224 y 442) la anterior bondad de Ulises para con los peones, Antínoo y Eurímaco.[33] Contra todo esto puede ser la venganza tanto más completa cuanto más paciente y contenidamente se actúe. Ulises mismo (XIII, 333) puede ser puesto por su esposa a prueba de dominar su nostalgia; esposa, conciudadanos y amigos habrán de reconocerle (XIII, 192) sólo cuando haya tomado plena venganza y con ello haya legitimado que es el que tiene razón.

Entretanto, a partir del relato a los feacios, la figura del héroe se levanta hasta el más alto interés, y hasta una fuerza mágica, sobre el oyente. En su carrera anterior era él uno entre muchos grandes; su carácter ya estaba marcado, mas al lado de Aquiles, Agamenón, Ayax. Pero ahora se adelanta él de modo realmente plástico del cuadro general, hasta convertirse en el individuo griego que conocemos mejor, junto a

33. También en el canto XXI aumenta especialmente el odio contra Antínoo; cf. v. 85, 168, 288.

Sócrates. Es, por consiguiente, una de las dos figuras más conseguidas de la Antigüedad, precisamente el ideal del griego, no en edad o posición determinada, sino el ideal en sí, y esto sin elementos fantásticos, corporalmente reunido en un compendio, completamente vivo y moviéndose.[34]

Es presentado con sus cuatro monólogos durante el naufragio y mientras va nadando e inmediatamente de que ha alcanzado tierra (v, 299, 356, 408, 465), los cuales muestran al oyente que en la lucha con las olas tiene el dominio sobre sí, y después por el maravilloso discurso a Nausícaa (vi, 149). Y luego se hace más profundo el sufrimiento del paciente Ulises en toda la primera parte del poema, y los más terribles momentos apenas los aguantaría el oyente si no fueran, como hemos dicho, relatados por el que ya está medio salvado. Recordemos la conversación con la sombra de su madre Antíclea (xi, 180), la cual se ha muerto de pena por él, y le da, con su desgarradora información sobre la situación de Ítaca y la pena de la esposa y del padre, aquella amarga visión de la patria.[35] De la madre de Ulises sabe el oyente sólo aquí: ella se ha consumido de nostalgia del hijo, pues Ulises es tal que por él se tiene mortal cuidado. Piénsese también en el momento confesadamente más terrible de su vida, cuando él ve arrebatados y despedazados por la Escila a sus

34. Muy reveladora es la polémica de Píndaro contra la supuesta sobreestimación de Ulises por Homero. *Nemea*, vii, 28 (Böckh, 20). Hay además que notar, respecto de su carácter, que de su historia anterior, llena de astucia y violencia malvada se hace en *La Odisea* tan poco uso como en *La Ilíada* de la sangrienta historia anterior de Aquiles.

35. El gran deseo de ser «mayor sabio» en cosas de la patria le habría hecho víctima sin sus disposiciones de las sirenas, que se lo prometen; xii, 184 y s. Es la auténtica sed del navegante lejano por noticias de su patria.

compañeros, que le llaman por su nombre y extienden hacia él las manos. Señalemos todavía con una palabra sólo tales rasgos individuales, como su violencia en contradecir, tal como estalla contra Euríloco (x, 438).

A veces no importa nada que el oyente le tome un poco por un fanfarrón, como cuando se mantiene pendiente y balanceándose en la higuera junto a Caribdis hasta que ésta devuelve la almadía que se había tragado (xii, 431). En una de sus biografías inventadas, de las que es tan inagotable, Atenea le dice sonriendo: «Ni por una vez dejar de mentir» (xiii, 294). Muy linda es también la biografía que le cuenta a Eumeo (xiv, 199), y que a veces se aproxima tanto a lo verdaderamente vivido, que la pasión con que a trechos habla el héroe es verdadera.

Alguna vez, aún desconocido, mete entre las quejas de los demás un fuerte e impaciente reproche, como (xvi, 91): «¿Por qué aguanta ella todo esto?» Pero cosa de reyes es saber callar, y por eso resuena con tanta fuerza cuando él le dice, xvi, 300, a Telémaco: «Si tú eres verdaderamente mío y de mi sangre, nadie sabrá que Ulises está aquí y lo demás».

Y alrededor de Ulises se agrupan los otros cinco caracteres del poema: Nausícaa, Penélope, Telémaco, Eumeo y Euriclea. Pueden haber alcanzado su madurez sólo juntamente o después de la alta creación del carácter de Ulises. Pero Nausícaa y Penélope hubieran sido inalcanzables por los griegos de más tarde, y ¡qué magnífica figura épica es Eumeo! Está lejos de todo lo idílico. No hay en él ningún amor, ni ningún sumirse en la Naturaleza se encuentra en él; pero en cambio hay fuerza en reducido círculo, fidelidad al deber y preocupación por el señor ausente. Él y Euriclea son juntamente la propiedad personalizada que se defiende contra los criminales y ladrones.

La venganza tiene que ser completa y total. Intencionadamente, por esto entre los pretendientes se distinguen mejores y peores, y, sin embargo, se prepara la perdición de todos (XVII, 363 y 547; cfr. XXI, 144). A uno, Anfínomo, le advierte Ulises (XVIII, 125), pero en vano. Su triunfo sobre Iro muestra al mendigo Ulises ya en su plena majestad, seguro de sí mismo; toma de nuevo su remendada alforja y se sienta otra vez en el umbral.

La conversación con Penélope en el canto XIX muestra el supremo arte de la demora épica para conseguir una contraposición plenamente clara de las dos personas principales antes de la peripecia y del reconocimiento por parte de Penélope: Ulises cuenta cada vez más cosas realmente acaecidas; su verdadera personalidad va trasparentándose cada vez más claramente a través de la máscara; la conmoción interior de Penélope se hace cada vez más violenta, pero frente a todas las lamentaciones de su mujer están los ojos de él firmes como cuerno o como hierro. En la famosa escena del lavatorio con Euriclea, que le reconoce, pero que es cogida por él del cuello, podía él ser un poco más suave, ya que ha ido viendo venir la cosa; pero de nuevo aparece completamente justificada su rabia contra las criadas amancebadas (XX, 9).

Finalmente, del canto XX al XXII, viene el gran final, en el que toman parte todos los personajes de *La Odisea*. Se ve crecer y precipitarse toda la acción. Al comienzo del último festín se siente en seguida el tono más agudo; al discurso consolador de Telémaco y el golpe con la pata de vaca siguen los últimos tratos sobre la boda de Penélope, la escalofriante visión de Teoclímeno, la busca del arco de Eurito. Y cuando nadie puede tenderlo, Ulises lo pide, y los pretendientes al momento temen que pueda lograrlo; Ulises prueba y lo

tiende; con todo detalle se describe *cómo* la cuerda vibra, y Zeus truena; y entonces llega su disparo.

Al momento (xxII, 1) arroja lejos de sí los harapos y comienza la última escena, la de la salvaje, terrible y magnífica venganza, cuyo único paralelo es la caída de los Nibelungos, y que en su potencia hace contrapeso a todo el resto del poema. Ulises comprime (35 y siguientes) en siete poderosos versos todo lo que tiene que decir a los pretendientes; entonces pasa a la lucha, cuyos motivos e incidencias de detalle son del más perfecto arte. El héroe se dispone sin un momento de vacilación o de pensar planes, completamente como rey y señor. El realismo de las especies de muerte, incluso las sacudidas de pies de las muchachas ahorcadas y la ejecución de Melantio, muestran que el poeta había mirado con atención semejantes cosas.

En los cantos XXIII y XXIV hay mucho discutible e interpolado; pero quizá justamente la larga dilación de Penélope en el reconocimiento es un rasgo primitivo y auténtico. Todo lo auténtico posible es que a ella se le pase lo mejor durmiendo sin hacer nada, de la misma manera que Ulises es desembarcado durmiendo en Ítaca por los feacios. Floja y con intenciones secundarias, especialmente para incluir el hermoso trozo de los funerales de Aquiles, ha sido añadida la νέκυια por el contrario, hermoso y antiguo es el reconocimiento de Ulises por Laertes, en el que tiene que justificarse de nuevo por señales (σήματα). El último final (la victoria sobre los sublevados con la victoriosa lanzada de Laertes) es dudoso, pero vuelve a ser magnífica la última decisión de Zeus, confirmada al fin por su humeante rayo, por la cual a los itacenses les es concedido olvido de lo malo que han hecho y perdón.

Y el lector sabe todavía que Ulises y Penélope no son dejados en paz, como una feliz pareja de rey y

reina al cabo de un cuento; conforme al mandato de Tiresias, el héroe habrá de peregrinar hasta el país sin sal donde vea el remo usado como pala para ahechar, para ofrecer allí a Poseidón un sacrificio expiatorio.

* * *

La Odisea muestra la mayor seguridad en toda la acción épica, por lo cual muchas interpolaciones se conocen en seguida. Ulises dice (xii, 452), desde luego, en nombre del aedo: He contado ya ayer esto y lo otro,

y me pesa
aún otra vez repetir lo que ya se ha contado bien.

Cuando hay, por consiguiente, pesadas repeticiones, como la del discurso de Menelao (xvii, 124-141), y mucho en la segunda nekya (por ejemplo, xxiv, 30 y siguientes, 121 y sigs.), o cuando se presentan paralelos innecesarios a lo ya relatado, como la segunda escena de Melantio (xix, 65 y sigs.), no hay que cargar esto en la cuenta de Homero. Cosa distinta son las frases y versos para detenerse, como

Y echaron las manos, para gustar de los alimentos prepa- [rados.
Y después que estaba satisfecha la gana de beber y de co- [mer, etc.
El Sol se puso y los caminos se cubrieron de sombra,

y al salir un carro de un palacio

blandió el látigo arreando, y salieron volando los caballos,

y otros semejantes. Esto es legítimamente épico y más exacto que si se hicieran variaciones. En cambio, el poeta comprende muy bien las auténticas variaciones y sabe, por ejemplo, perfectamente por qué la recepción de

Telémaco en casa de Menelao es muy distinta de la de en casa de Néstor; aquél tiene que empezar espontáneamente a hablar de Ulises (IV, 104), justamente para no necesitar repetir el motivo de la pregunta, ya empleado en Pilos.

Una detención épica representan también los epítetos que se repiten constantemente de hombres y cosas, y es muy conforme a su estilo que incluso en discursos movidos y dolorosos, hasta en momentos de la mayor tensión, las cosas son plenamente denominadas y descritas: Penélope en la más honda pena por el peligro de Telémaco habla, sin embargo (IV, 708), de los

rápidos barcos, que para los hombres
son como los caballos del mar para atravesar el agua in-
[finita

Y también cuando los pretendientes se arman para el viaje en que van a cometer el asesinato no se ahorra la descripción convencional de la nave con sus mástiles, velas, remos, etc.

Diferente cosa son intencionalmente en lugares de suma tensión los episodios que se intercalan y que tienen por objeto retardar la subida de la tensión. Así, la historia detallada de cómo Ulises en su juvnetud quedó con la cicatriz en la pierna es contada justamente cuando Euriclea observa esta cicatriz y todo está en peligro; la intención se ve clara, porque se añaden todas las circunstancias, situaciones, banquetes, países, etc. Por el contrario, en toda *La Odisea* no se encuentra nada de la evidentemente antiquísima leyenda, desplazada ya del actual carácter del poema, sobre la locura fingida con la que el héroe quería escapar de la expedición a Troya.[36]

36. De Sófocles hubo después un *Ulises loco*

En la ejecución de las distintas figuras sabe Homero muy bien hasta qué punto ha de caminar dentro del interés del poema. Venía a cuento describir para empezar a los pretendientes en un gran relato y enumerar su actuación en detalle, y un Apolonio Rodio así lo hubiera hecho. En vez de esto —y en interés de una mayor vida— sólo se sabe de esto parcial e intermitentemente, y siempre dónde y cuándo tiene que hacer efecto. Casi siempre hablan Antínoo y Eurímaco; un gran número de ellos sólo con ocasión de su muerte nos son presentados; antes hubieran sido demasiados individuos enumerados sólo de paso.

Grupos de regular tamaño, por el contrario, los contaba el epos (precisamente describiendo) sólo individualmente. Así (III, 412 y 439), los seis hijos de Néstor, en su diferente papel para el sacrificio de la vaca, y más adelante (IV, 123) las tres esclavas de Helena en sus distintos quehaceres; el poeta les concede al menos el que hagan algo por igual.

En toda especie de descripción hay que considerar la gran medida. Sirve sólo para hacer notar algo importante realmente, y suele ser un medio de retardar manteniendo la tensión; así, por ejemplo, al comienzo del canto XXI, donde se cuenta solemnemente la historia del arco que procede de Eurito y con todo detalle cómo se abre y chirría la puerta de la despensa, de donde Penélope lo saca. Por el contrario, es de notar cómo el palacio y los jardines de Alcínoo son sólo descritos para despertar una agradable idea, y lo mismo la cueva de Calipso (V, 63), la gruta de las ninfas (XIII, 103), la hermosa fuente en Ítaca (XVII, 204). De algunas preciosidades que son descritas citemos el tahalí de Heracles (XI, 609).

Aquí y allá quizá se ha acortado y arreglado para que un canto no fuera demasiado largo o demasiado

corto. Así, la historia de Circe en el canto x está contada con sorprendente rapidez; su casa, su aparición, la llegada y desaparición de Hermes, el juramento de ella, todo esto sucede rápidamente ante nosotros; se tiene la impresión que de todo esto pudo haber habido una redacción mucho más larga. Mas para nuestra *Odisea* está la brevedad muy justificada y en exacta proporción con el conjunto que compone el relato de Ulises.

Además, *La Odisea,* como *La Ilíada,* está obligada aquí y allá a ser una especie de enciclopedia mitológica, como si el poeta quisiera indicar en breves resúmenes todo lo que tenía disponible. Demódoco intercala la historia de Ares y Afrodita y la del caballo de Troya (VIII, 266 y 500); de las nekyas se aprovecha la primera para pasar revista a las mujeres mitológicas (XI, 224-327),[37] la segunda para contar, según hemos dicho, por boca de la sombra de Agamenón, los funerales de Aquiles. A veces se incluye una historia por un interés exterior al poema. Así, la historia de Melampo y su familia (XV, 225) que es contada con ocasión de su descendiente Teoclímeno, tiene casi el carácter de un añadido hecho puramente en favor de los adivinos. Todo el asunto es por lo demás insignificante y enigmáticamente bosquejado,[38] y lo mismo la historia del crimen de Heracles contra Ífito, cuyo arco tenía Ulises; tampoco se entendería esto si no hubiera noticias de otra fuente.

De los acontecimientos del Olimpo, *La Odisea,* en contraposición a *La Ilíada,* informa, sin embargo, poco; prefiere ocupar la fantasía del oyente con los augurios y otras señales.

Este poema no carece de comparaciones; pero el poeta es menos generoso en cuadros detallados que en

37. Aquí es también 270 extracto de una *Edipodia.*
38. Sin una ayuda como la que asegura Preller, II, 333, *no se podría salir de ello con cabeza.*

La Ilíada, donde son estéticamente imprescindibles en las escenas de luchas que continuamente se acumulan. Podemos decir también que el poeta no necesita las comparaciones de aparato detalladas porque con su descripción misma ya hace bastante animadas las cosas y las personas. Pero a veces se permite dibujar a Ulises, que sale de la espesura en la playa de los feacios con la famosa imagen del león de la montaña (VI, 130), y dar horrible color en el conmovedor relato de Agamenón de su propio asesinato (XI, 404) junto a las escenas que se exponen fragmentariamente, los cuatro del toro muerto junto al pesebre y del cerdo sacrificado. Aquí se cuenta el asesinato de Casandra por Clitemnestra por supuesta defensa de Agamenón, y nos enteramos de que la esposa ni siquiera le cierra los ojos y labios al muerto, con lo cual tenemos un ejemplo del empleo de lo horrible por Homero. En lo demás se muestra su grandeza especialmente en el abandono de todo lo horrendo, lo que con la mitología no le hubiera faltado; pero él sabe también dónde corresponde el realismo; cuando en el obrar y sufrir de Polifemo se remonta hasta lo brutalmente horrible, entonces se hace poéticamente de un efecto supremo como expresión indirecta de la suprema rabia y tensión de Ulises.

Además, Homero muestra la más alta sobriedad en la explosión de los sentimientos. El sentimiento debe ser despertado suficientemente en el oyente por la acción misma; por eso puede Ulises despedirse de Calipso sin ruido (V, 269) y, por dos veces, de Circe (X, 573; XII, 144). Apolonio Rodio se hubiera comportado aquí de modo completamente distinto.

Recordemos en seguida la multitud de melancólicos y tiernos rasgos que presenta *La Odisea*, por ejemplo, cuando en la cámara de Ulises era guardado un magnífico vino por si acaso volvía después de largo penar

(II, 340), o cómo los compañeros salvados en casa de Circe, convertidos de nuevo en hombres, le aprietan las manos con ligera queja; cómo vuelve él a la playa junto a los demás y éstos corren hacia él como las terneras a su madre, y es para ellos como si volvieran a Ítaca (X, 397, 420). Él mismo, desembarcado durmiendo en Ítaca, no reconoce al principio a su patria, hasta que Atenea le convence con su descripción, cada vez más clara (XIII, 188, 237, 344). En casa de Eumeo reconoce en el alboroto de los perros afuera la aproximación de un extraño; es Telémaco, cuya amabilidad se revela inmediatamente en el modo cómo invita a sentarse al forastero.

Por lo que hace al mundo de *La Odisea*, hemos de prescindir, por de pronto, de la geografía exacta, a la que los griegos posteriores se adherían tan celosamente, si bien siempre es notable cuán exactamente el cantor jonio conoce Pilos, Lacedemonia, Ítaca, etc.[39] Pero importante y significativa es la geografía mítica. Inmediatamente más allá de lo conocido viven monstruos como el malvado rey Équeto del «continente» (XVIII, 84; XXI, 307); más lejos todavía se llega, por ejemplo, a la isla de Calipso, «donde está el ombligo del mar» (I, 50), esto es, un centro del Mediterráneo y réplica de Delfos. Desde luego, es casi todo discutible y apenas traducible a una representación adecuada para nosotros. Ya lo que significan las columnas con las que Atlas sostiene la bóveda celeste (I, 53) será difícil de decirlo. Eea, la isla de Circe, «donde están la vivienda y la pista de baile de Eos y la salida de Helios» (XII, 3), no necesita imaginarse en Oriente, sino que es descrita como un lugar donde (en contraposición a la ciudad de los ci-

39. *Cf.* IV, *602, 605, 635, 845;* VI, *103 del* Taigeto y Erimanto; XIX, 172 Creta con detalle y exactitud.

merios, XI, 14 y sigs.) comienza de nuevo la normal luz del día. La isla Siria se llama el lugar «donde están los trópicos del Sol» (XV, 404). Quizás el autor ya no comprendía la expresión y quería con esto indicar vagamente remota lejanía. Y es muy dudoso todo lo que se refiere al Océano, puesta del Sol y vivienda de los sueños (XIX, 562; XXIV, II). En las cortas noches de los lestrigones (X, 84) se refleja una noticia auténtica del Norte.

Importante para su idea del mundo es que hacia el borde de éste la vida siempre debe ser gradualmente más idealizada y feliz. Así, en la isla de Siria que acabamos de citar, donde nunca domina hambre ni enfermedad, sino que la gente, cuando se hace vieja, es arrebatada por Apolo y Ártemis.[40] Especialmente clara aparece la felicidad de los feacios (VI, 203; VII, 201). Están cerca de los dioses y amados y visitados por ellos, en eterna abundancia, bajo un cielo eternamente benigno. Son los amables conductores de los marinos naufragados y disfrutan de una existencia idealmente elevada, y, sin embargo, no faltan entre ellos las malas lenguas (VI, 274; VII, 17).[41]

Finalmente se respira en *La Odisea* el puro aire marino, sin ningún polvo de la calle. Está lleno de entusiastas descripciones de todos los barcos y de todos los viajes.[42] ¡Con cuánto detalle y exactitud técnica es descrita la almadía de Ulises! (V, 243); trabaja «como conocedor de la construcción naval», según debía serlo el rey de una isla, y ciertamente es magnífica el hacha

40. Cf. con esto la ulterior descripción de los hiperbóreos, especialmente en Píndaro, *Pít.*, X, 41, donde están libres de enfermedad, vejez, fatiga, lucha y Némesis.

41. Apolonio Rodio, IV, 992, hace ya viajar allí detalladamente a los argonautas. Que éstos sean barqueros de los muertos no hay que aceptarlo con Welcker.

42. Cf., por ejemplo, el final del canto II, a partir de 405.

que le presta para ello Calipso; pero, desde luego, que él trabaja en la obra con arte proporcionado (v, 315, 368). Sólo mediana aparece la astronomía del piloto (entre otros pasajes, v, 272); pero, en cambio, es descrito con entusiasmo el puerto de los feacios, que llevan nombres evidentes de marinos (vi, 264).[43] Imponente es el cuadro de la gran tormenta en que se destroza el barco del héroe (xii, 407), y la última y terrible prueba de natación del mismo (v, 400-473); pero más terrible se representa míticamente en las figuras terroríficas de Escila y Caribdis (xii, 201); el mar es ya sospechoso, aun cuando no se vaya mucho más allá de los lugares conocidos, y allende Creta (xiv, 301).

ya no aparece más tierra, sólo cielo y agua.

Por eso tiene el marino alguna expresión cariñosa para las cosas del mar que le favorecen: Ulises llama a un viento que hincha las velas y que Circe le envía «noble compañero» (xi, 7), y de los remos se dice (xi, 125) que «son alas para las naves»; uno se planta todavía en la tumba del marinero (xi, 77). Lo último que hará Ulises conforme al mandato simbólico de Tiresias (xi, 121) significa la renuncia al mar; pero del mar le vendrá suavemente la muerte, una muerte que se le lleve cansado y en edad conveniente, y «alrededor de él el pueblo será feliz».

Todo esto fue compuesto en una época en que todas las demás naciones tenían horror al mar, excepto los fenicios, los cuales, sin embargo, no expresaron tan alto su entusiasmo ni manifestaron poéticamente alegría en una acción viva. Sólo griegos podían trasladar tal cosa a la poesía.

43. Cf. viii, iii; xiii, 50.

2. Homero y los griegos

A todos los pueblos jóvenes les proporciona la poesía mítica la posibilidad de vivir en lo durable y permanente, en la imagen iluminada de la nación; pero especialmente debieron los griegos esta vida a su Homero. Por eso tampoco en ninguna nación tuvo jamás un poeta tal posición entre viejos y jóvenes. Dice hermosamente Plutarco:[44] «Homero solo ha triunfado sobre la variabilidad del gusto de los hombres; es siempre nuevo y de placentera hermosura juvenil».

Qué desarrollo tenía entre los griegos y a fines del siglo VII el epos, se evidencia, sobre todo, por la historia del tirano Clístenes de Sición, que durante su guerra con Argos, además de que procuró sacar de Sición el cadáver de un héroe argivo, próhibió a los rapsodas que aparecieran en Sición, a causa de los poemas homéricos, precisamente porque en ellos eran cantados principalmente los argivos y Argos.[45] Así, en el conflicto de un Estado particular con el epos nacional, cantado a trozos por todas partes a porfía, que celebraba a su incidental enemigo, de nada le habría servido la refutación, sino porque el pueblo debe de haber recibido a Homero con plena fe, lograba esto sólo una prohibición.[46]

Por la misma época exigió en Atenas Solón, por vías estatales, de los rapsodas, el recitado completo de Homero, y los Pisistrátidas le siguieron en esto.

44. *De garrulitate*, 5.
45. Herodoto, v, 67.
46. Completamente imposible sería la competencia mediante un poema local y sicionio. Los argivos, además, se mostraban agradecidos a Homero con invitarle en todos los sacrificios públicos, a cualquier dios que fueran éstos dedicados, junto a Apolo. Eliano, *Var. hist.* IX, 15.

Pero su fuerza se hizo incalculable cuando, de modo reconocido, se convirtió en el principal medio de educación de la nación a partir de la juventud. Los griegos son quizá la única nación culta que ya a los niños les ofrecía una imagen del mundo completamente objetiva, éticamente muy libre y —a diferencia de los libros de Moisés y el *Shak Name*— teológica y políticamente sin tendencia, contra lo cual Pitágoras, en seguida Jenófanes y (en los dos primeros libros de su *República*) Platón, más tarde, se levantaron; y así Homero les ha creado, no sólo los dioses, sino esencialmente mantenido o despertado en ellos la libertad humana. Es verdad que además de él se empleaban en la educación de la juventud poesías escogidas; pero *La Ilíada* y *La Odisea* eran con mucho las materias principales. Homero está ya mezclado en la fundación de la organización del Estado de Esparta.[47] En Atenas, la enseñanza en las casas del gramático y el citaredo, con la que se empezaba, habrá llevado a los niños inmediatamente a él,[48] y en Estrabón[49] se dice de las ciudades griegas que éstas hacían educar a los niños, en primer lugar, por la poesía, no para vano entretenimiento, sino para formarlos en la virtud. Que la materia guerrera debía despertar particularmente también el pathos belicoso.[50] Homero es para los griegos la fuente de las cosas divinas y huma-

47. Plutarco. *Licurgo*, 4, justifica esto a su manera con que Licurgo había encontrado en él felizmente mezclado lo placentero y agradable con lo político y educativo.

48. Cuando Alcibíades, en una escuela de niños, pidió una rapsodia de Homero y el maestro dijo que no tenía ninguna, le maltrató corporalmente. Eliano, *Var. hist.*, XIII, 38.

49. En el importante pasaje 1, 2, 3, p. 15, donde se habla también de los maestros en tiempos de Estrabón, se dice: «y decían que el sabio era el único poeta».

50. Plut., *Filop.*, 4: «De las cosas homéricas, a las que juzgaba imágenes propias para levantar el valor y excitar la fantasía, en éstas se fijaba».

nas, en amplio sentido, su código religioso, su maestro de guerra, su historia antigua, con la que aún más adelante se enlaza toda historia, y también suele referirse a él toda geografía; es para ellos mucho más de lo que hubiera podido ser un escrito y garantizado canto religioso. Hasta los literatos posteriores de época imperial, incluso hasta muy dentro ya de la época bizantina, llega un continuo estudio sobre él, crítico, estético, arqueológico, lingüístico. Se estudia su manera de designar las cosas[51] y se busca explicar los pasajes oscuros, que no faltan, en lo que, desde luego, cuando no se sabe nada seguro, como Estrabón[52] dice en una ocasión de éstas, se deja a veces obrar libremente a la fantasía. Había gentes que en cuestiones discutidas sólo a él seguían,[53] y el mismo Estrabón encuentra necesario, con ocasión de una cita del catálogo de las naves,[54] subrayar que se debe exponer la realidad, y sólo traer a colación las palabras correspondientes del poeta en cuanto convengan con aquélla; antes había sido su predominio en la educación tan grande, que toda afirmación se la creía confirmada cuando nada contradecía a la tan creída afirmación homérica sobre el asunto. Entre filólogos y arqueólogos era Homero motivo para toda clase de diálogos, tratados, reflexiones, como resulta de docenas de títulos de obras.[55]

51. Por ejemplo, observa Estrabón, VIII, 3, 8, 340, que ha hecho uso de expresiones como «por Grecia y por Ftía» para citar juntamente la parte y el todo.

52. Estrabón, XIII, 1, 69, 616.

53. Ὁμηρικώτεροι, *ibíd.*, VIII, 3, 7, 339. Cf. también VIII, 3, 23, 348 y s. sobre Homero como fuente principal.

54. *Ibíd.*, VIII, 3, 3, 337.

55. Vid., entre otros, Diógenes Laer., VI, 1, 9 §§ 15-18, a propósito de Antístenes; en Hesiquio se citan de Longino además tres tratados homéricos. También su discípulo Porfirio escribió sobre «la filosofía de Homero». Luciano hace alegremente, *Charon*, 7 y passim, sacar a Caronte provecho de él.

Desde luego había burlones, como Diógenes, que criticaban en los gramáticos que investigaran los dolores de Ulises sin conocer los suyos propios; pero la ocupación unilateral con el mito siguió siendo una realidad. Se impuso una indiferencia especial contra el mundo no mítico ni homérico, y en este aspecto se hizo el cantor una verdadera plaga. Se amaba el pasado como cosa típica e interesaba poco lo exacto. Si no hubieran estado interesadas las diversas Polis en conocer su fundación, composición e historia institucional de antes de las guerras médicas, no tendríamos ni la más indispensable historia de Grecia.

También los poetas posteriores podían, en ciertas circunstancias, quejarse. Había en la época siguiente de Grecia gentes que para no encontrarse ya nunca en falta con la poesía proclamaban del modo más bajo que había bastante con Homero.[56] Todo esto es una prueba de su enorme influencia, que se muestra en incontables rasgos, hasta las citas eternas de sus versos, incluso en los banquetes, y los juegos filológicos que se permitían en éstos,[57] y hasta en los manuscritos de lujo que estaban en manos de los grandes.[58]

Contra Zoilo, el «azote de Homero», estaban furiosos los griegos, sin saber más de él. Sobre su época se vacila entre el siglo VI y el III a. de C.; pero verosímilmente escribió bajo Tolomeo Filadelfo (285-247).

56. «Homero es suficiente para todos», Teócr., *Id.*, XVI, 20.

57. Los versos eran escogidos según todas las propiedades posibles, de lo cual da ejemplos Ateneo, X, 87. Citemos con esta ocasión otros juegos filológicos, como la poesía sin sigma, Ateneo, X, 89-32. Los griegos son en esto los precursores de los árabes.

58. *Historia Augusta*, Maxim. min., 4, cuenta que al joven Maximino Tracio, antes de que su padre fuera emperador, cuando él iba a la escuela del gramático, una parienta le regaló un Homero completo con caracteres de oro.

Quizás era un literato como otro cualquiera. Porque él había escrito contra Homero, otros literatos le denunciaron al gran público, alejandrino además, y entonces se le pintó como un monstruo de envidia y se le atribuyó una vergonzosa muerte, de manera que sólo se preguntaban si había sido crucificado, lapidado o quemado vivo.[59] Sobre él se amontonaron anécdotas y apotegmas, y se convirtió en una reencarnación de Arquíloco, Hipónax, etc.

Se creía más tarde que Homero había sido traducido y cantado por los bárbaros de Oriente en su lengua, y en verdad, no sólo se lo habrían hecho cantar los reyes de los partos arsácidas, entre los que al fin y al cabo no es esto increíble, sino hasta entre los indios.[60] Aquí había probablemente una confusión con el epos indio, que de la misma manera era recitado por rapsodas.

Particularmente, los Lágidas en Alejandría y los Atálidas de Pérgamo competían en el estudio y la glorificación de Homero, y Tolomeo Filopátor le hizo erigir un templo, en el que su estatua estaba rodeada por las de las siete ciudades que pretendían ser su patria.[61]

* * *

Con ocasión de Homero convendría decir una palabra sobre la parodia e imitación burlesca. Éstas aparecen por sí mismas en un pueblo lleno de vivacidad, como reacción contra lo solemne en arte, poesía e incluso culto. El culto griego se precavía en general de esto al incluir en su recinto cuanto era posible de ale-

59. Vitruvio, VII proem.
60. Eliano, *Var. hist.*, XII, 48; Dión Cris., LIII *De Homero*, 155 M.
cf. tomo II, p. 130 y s.
61. Cf. Matter, *Ecole d'Alexandrie*, II, 9; Eliano, *Var. hist.*, XIII, 22.

gría y goce; pero sus momentos serios no estaban seguros de la parodia, y Alcibíades parodió las *Eleusinias.*[62] En la poesía fue la víctima primera e inevitable Homero, porque la parodia, para tener el mayor número de reidores posible, tenía que acudir a lo más conocido.

El efecto cómico brota infaliblemente del contraste entre la solemnidad de la antigua forma y el pequeño contenido nuevo y momentáneo, sea el que fuere, bien disfrace nuevas figuras bajo la máscara de personajes homéricos y obrando al modo homérico, como es el caso de la *Batracomiomaquia,* bien se aplique la elocución homérica a objetos completamente caprichosos.[63] Satírico, esto es, individuado, no es preciso que esto lo sea; puede resultar sólo del mismo contraste, siempre divertido, como justamente la *Batracomiomaquia,* que quizá fue compuesta por Pigres,[64] el hermano de Artemisia *la Mayor* (en tiempo de Jerjes).

Las noticias literarias posteriores, de que el inventor de la parodia sea éste o el otro, tienen un valor bastante limitado. Posiblemente a Homero se le parodió en sus mismas barbas; de todos modos domina más tarde en todo discurso y escrito griego un incesante aludir a él, muchas veces sólo con una palabra, que todo el mundo comprendía y completaba, ya con fidelidad, ya con modificación cómica. Quien, por ejemplo, quemaba un manuscrito, decía:

Acude, ¡oh Hefesto!, pues Tetis necesita de ti.

62. Sobre la burla contra las figuras de la mitología, cf. tomo II, pág. 130 y s.

63. Por el contrario, en los antiguos no ocurre la parodia descarada y florida de figuras homéricas por personajes ridículos.

64. De éstos debían ser también el *Margites,* Kinkel, *Fragm. epic. Graec.*, p. 65.

Así Platón cuando quemó sus tragedias y Metrocles al quemar las lecciones de Teofrastro;[65] y el Sócrates platónico no deja escapar la ocasión, en la audiencia matinal en casa de Calias, de parodiar de paso la nekya. En la vida los trágicos eran mucho menos citados que Homero.

Junto a esto se desarrolló la parodia como género artístico. Un famoso parodista[66] fue ya Hipónax, del que hablaremos más tarde. Después vino en el siglo v, con poemas especialmente paródicos, Hermipo. Una gloria muy alta alcanzó en tiempo de la guerra del Peloponeso el tasio Hegemón,[67] que se supone intercaló nuevos nombres y acontecimientos en los versos homéricos, lo que superficialmente se podía escuchar como una rapsodia. Con su *Gigantomaquia* encantó él, según se cuenta, tanto a los atenienses, que aquel día la mayor parte de ellos reían, aunque había llegado la noticia del desastre de Sicilia. Que a la vez la comedia de Epicarmo, Cratino, Aristófanes, a trozos estaba emparentada de la manera más divertida con la parodia, es cosa sabida.

Hacia el tiempo de Filipo de Macedonia floreció junto a Euboio de Paros, que puso en ridículo a los atenienses, Matrón, que fue llamado *el Parodista*. Éste empleaba en su *Banquete en casa del rétor Xenocles*[68] exclusivamente la lengua de Homero, o sea sus modis-

65. Dióg. Laercio, III, I, 8; VI, 6, 2, § 95.

66. Nuestra fuente principal sobre los parodistas es la desordenada colección de noticias en Ateneo, XV, 55 y s. Aquí se encuentra una muestra de hexámetros de Hipónax, una de sus víctimas, y un trozo del diario poético (¿o itinerario?) de Hegemón.

67. «Era famosísimo recitando los versos épicos hábilmente y como un actor», Ateneo, IX, 72.

68. Ateneo, IV, 13, nos da más de cien versos, y también XV, 54, muestra de una poesía de autor contemporáneo.

mos, epítetos y versos enteros, aplicada a un objeto moderno; era una de las más barrocas e inofensivas aplicaciones. En el siglo III parodió el cínico Crates,[69] junto a Homero, también las elegías de Solón.

De la nekia de Homero, finalmente, proviene toda interpretación cómica del Hades; ya *Las ranas*, de Aristófanes, serían sin ella inconcebibles.[70]

3. Los himnos homéricos

De los himnos homéricos, que provienen de épocas muy diversas, los cinco mayores, a saber: el de Apolo Delio y el del Pítico, el de Hermes, el de Afrodita y el de Deméter, son poemas independientes, mientras que los menores son en su mayor parte proemios, que los rapsodas solían anteponer a sus relatos del mundo heroico. Pero los mayores fueron sin duda recitados en fiestas, aunque no son poesía cultural ni himnos de templos, y son absolutamente distintos de los himnos líricos de los poetas eolios y de los corales; más bien es en este caso el himno una rama del epos, una rapsodia lo mismo que un relato de la leyenda heroica.

Los dos himnos a Apolo y el de Deméter han sido compuestos en interés de los templos de Delos, Delfos y Eleusis, y recitados en las fiestas de éstos; por el contrario, el de Afrodita ha sido compuesto sin duda para la Corte de un pequeño príncipe al pie del Ida; el de Hermes ha surgido del propio gusto del cantor.[71] Mas

69. Fragmentos suyos, en Bergk, p. 126 y s. [Diehl, I, p. 103 y s.].

70. Una nekyia en un cómico posterior, Sópatro, y un *Descenso al Hades*, de Sotades, cita Hesiquio.

71. De la misma manera de los pequeños, el VII a Dionisos entre los piratas y el XIX a Pan.

en todo caso nos encontramos aquí con evidente poesía de legos para magnificar a los dioses,[72] y ciertamente que contenían quizás éstos y semejantes cantos, junto a los relatos de dioses en el epos y la *Teogonía,* la más importante instrucción que el griego recibía acerca de la actuación de sus dioses; pero la circunstancia de que fuera poesía para las solemnidades hizo que estos dioses fueran representados en un sentido de valor general, panhelénico.[73] Puede haber habido mucho de éstos, de modo que lo que nos queda, a pesar de que en la literatura antigua sólo se citan los himnos que tenemos, sea sólo un pequeño resto de la literatura que existió; pues hay que suponer que más tarde este género, cuyo contenido era conocido de una vez para siempre, fuese considerado como mucho más innecesario que los grandes poemas heroicos, y que por ello, cuando la lírica y el drama expusieron a su modo la mitología, los himnos se hundieron fácilmente en el olvido.

De detalles, queremos citar aquí la amable imagen del aedo y las doncellas cantoras de himnos en el de Apolo Delio (156 y sigs.). Estas doncellas de Delos, servidoras de Apolo, tienen el mismo tema que el cantor: Apolo, Leto, Ártemis y la alabanza de hombres y mujeres del remoto pasado; y todo esto es el himno. Además saben imitar las voces (¿modo de hablar?, ¿tonos?) y ritmos de danza (κρεμβαλιαστύς) de todos los hombres, y cuantos las oyen piensan que son ellos mismos los que hablan: «tan hermosamente tramado está el canto». Y entonces habla el aedo a las doncellas: «Acordaos de mí también más tarde, cuando un

72. La canción de Demódoco sobre Ares y Afrodita no se ajustaría a esta serie, porque en ella no es glorificada decididamente ninguna divinidad.

73. Excepción es quizá el *Himn.*, XXXII a Selene, con la especialísima diosa Pandía, su hija.

fatigado hijo de la Tierra os pregunte: —¿Quién es el mejor cantor que ha pasado por aquí y os ha agradado más que ninguno? Y responderéis todas: —Es un ciego, vive en la abrupta Quío, y todas sus canciones seguirán siendo siempre las más bellas. Y nosotros extenderemos vuestra gloria según vamos llegando en la Tierra a las ciudades bien construidas, y se nos creerá porque es verdad». Quizás debían las muchachas de Delos su canto al mismo aedo.

De los proemios, tiene el himno a Ares (VIII) carácter completamente invocatorio, puesto que consiste al principio en puros epítetos, con los que el dios es invocado. Esto es apenas canto aédicos, y, sin embargo, esta forma, que recuerda los himnos seudoórficos tardíos, puede ser antigua y remontarse a ritos de un templo; las invocaciones son en parte muy bellas, y poéticamente especial la plegaria final.[74] Un magnífico proemio antiguo es, por el contrario, el himno a Ártemis (XXVII) y también el de Atena (XVIII), y asimismo entre los demás los hay buenos y antiguos. Muy importante es en estos simples proemios cómo se magnifica la aparición de los dioses mediante la conmoción de tierra y mar, bosques y montañas; vienen a la memoria los proemios devotos de improvisadores italianos de los siglos XV y XVI. Notable es también el himno XXX a la Madre de Todo, como paralelo al prólogo de Lucrecio. La Madre Tierra es ensalzada casi con los mismos motivos que Venus en el poeta romano.

74. De invocación es también el XXIV (o XXXIV) a Dionisos, pero sabe a posterior, a erudición alejandrina que se adentra en las variantes del mito, y podría ser fragmento de un himno épico más largo de un forjador de versos como Calimaco.

4. Poemas cíclicos, rapsodias y épicos posteriores

Los poetas cíclicos tienen su nombre de su «continuo esfuerzo para enlazar sus poemas con los de Homero de tal modo que el conjunto formase como un ciclo».[75] Estos poemas eran a ciegas atribuidos a Homero precisamente;[76] pero noticias más exactas enseñaron a distinguir cómo hay que distribuir las distintas partes entre diferentes poetas.

El ciclo contiene ante todo la continuación de *La Ilíada* (Pentesilea, Memnón, muerte y funerales de Aquiles, locura y suicidio de Ayax, Filoctetes, Neoptólemo, Ulises antes de la toma de Troya, la toma misma, la vuelta de los griegos) y precisamente se trataba esta materia en *La Etiópica* y en *La Destrucción de Ilion*, de Arctino, como en *La Pequeña Ilíada*, de Lesques, cuya última parte también se llamaba *Destrucción de Ilion*.[77] Las historias anteriores a *La Ilíada* las expuso el chipriota Estasino en *Las Ciprias* como una larga prehistoria, que empezaba con la generación de Elena. Las aventuras del regreso las describían los *Regresos* (νόστοι) de Hagias de Trezena; una continuación de *La Odisea* era la *Telegonia*, de Eugamón de Cirene. Había, además, en el ciclo una *Tebaida* y los *Epígonos*, de poeta desconocido, además de una *Edipodia*, e incluso una *Teogonía* y *Titanomaquia*, pues, según Proclo,[78] com-

75. O. Müller, *Lit.-Gesch.*, I, p. 111.
76. Así dice ya, por ejemplo, Herodoto (IV, 32), dudando de que Homero haya compuesto también los *Epígonos*.
77. Para todos los detalles del ciclo me remito al *Ciclo épico* de Welker, la literatura de O. Müller y los *Fragmenta epicorum Graecorum* de Kinkel.
78. En Focio, *Biblioth.*, cod. 239. No es, desde luego, el neoplatónico posterior, sino más bien un gramático del siglo II.

prendía el ciclo los mitos desde el matrimonio de Urano y Gea hasta la muerte de Ulises a manos de Telégono.[79]

De los poetas, Arctina de Mileto vivía hacia el comienzo de la era de las Olimpíadas; Lesques de Mitilene, hacia la Olimpíada XVIII o XXX; Estasino y Hagías, en época desconocida; Eugammon, lo más pronto, a mediados del siglo VI. Junto a éstos puede ser citada aquí de paso la poesía cíclica de Hesíodo, las llamadas *Eeas*, que también estaban con el *Catálogo de las mujeres* en bien declarada relación, y de las que los primeros 56 versos del *Escudo de Heracles*, que según parece es sólo posthesiódico, son un fragmento.[80]

Cuándo el ciclo épico halló su final definitivo no se sabe; sin duda que sólo sucedió por obra de un erudito alejandrino; mas sin duda que la nación comprobó con celo y fatiga las tradiciones en las que figuradamente, en el más profundo sentido, estaba descrita su vida. Estos poetas encontraron el mito heroico y divino sin duda todavía en pleno movimiento y lo fijaron como una especie de revelación popular, y de esta mina podían tomar en masa su materia, no sólo los dramaturgos, sino también los pintores,[81] el ciclo contenía, no ya lo prehomérico y posthomérico, sino una masa de leyendas accesorias y variantes de los mismos aconteci-

79. La posteridad parece haber tenido ante sí el ciclo en una gran obra de conjunto. Así dice ya Ateneo de Sófocles (VII, 5, 277): «Le agradaba el ciclo épico hasta el punto de componer todos sus dramas de acuerdo con los mitos de éste». Proclo era de la opinión de que se estudiara el ciclo, menos por su valor interno que por razón de lo completo que era, «por la ordenada sucesión de los hechos que contiene».

80. Sólo se han conservado los nombres de los epilios hesiódicos: *Bodas de Ceix, Himeneo a Peleo y Tetis, Viaje de Teseo al Hades*, etc.

81. Paus., x, 25, 3; también, 26 y 27, demuestra que Polignoto debía de tener ante sí la *Destrucción de Troya*, de Lesques.

mientos homéricos. Hay que notar también aquí que son legos los que recogen y redactan los mitos, y que hay muchos de éstos que deben discordar entre sí y que los llaman por sus nombres.

Mas lo que para nosotros sigue siendo oscuro es la cuestión de hasta qué punto esos poetas, en parte bastante antiguos,[82] eran aún aedos, y hasta qué punto hay que imaginarlos como rapsodas, o quizás ya en parte como recopiladores eruditos. ¿Dónde terminaba en ellos la sencillez y comenzaba la intención literaria? ¿Qué punto, en la transición de la gran poesía libre a la literatura, señalan ellos? Esto ya no se puede dar en detalle, pero la posteridad consideraba ya plenamente a los cíclicos y a los épicos con ellos emparentados, como escritores; Apolodoro, por ejemplo, que los tenía delante e incluso extracta, cita: «El que ha escrito *La Tebaida* o *La Alcmeónida*»;[83] y a esta circunstancia deben agradecer su pervivencia, pues entre los rapsodas parecen haberse borrado pronto, y sólo Homero y Hesíodo parecen haber seguido viviendo en boca de ésos.

* * *

Mas los rapsodas eran imprescindibles para todo lo que debía seguir conservado vivo, y lo siguieron siendo para Homero cuando ya hacía mucho que estaba fijado por escrito y críticamente cribado; pues todavía faltaba mucho para que hubiera bibliotecas públicas y Homero, Homero completo, era un libro caro.[84] Son los suce-

82. Clemente de Alejandría dice: «Colocan entre los muy antiguos a los poetas del ciclo», *Strom*, XXI, 132.

83. ¿Adónde pertenece también Melesandro de Mileto, que, según Eliano, *Var. hist.*, XI, 2, escribió la lucha de los centauros y lapitas?

84. Jenofonte, *Mem.*, IV, 2, 10. De este pasaje resulta, sin embargo, que los rapsodas se lo procuraban.

sores posteriores de los aedos los que, en parte en concursos en las fiestas, por ejemplo, legalmente, en las Panateneas, en parte cuando eran invitados a banquetes y otras ocasiones, recitaban partes separadas[85] que constituían un todo, como parece indicar el nombre de rapsodia. Por lo demás, recogían todo sin distinción, y así pervivieron también otros poetas por ellos, a la vez que sabemos que existían escritos; sabemos, por ejemplo, de las poesías de Arquíloco, que en Atenas, por un cierto Simónides de Zacinto, que se sentaba para ello en un sillón, eran cantadas como rapsodias en los teatros, y también poetas viviendo todavía que se encontraban en el caso de que, para presentarse decentemente ante el pueblo reunido, por ejemplo, en Olimpia, se veían obligados a servirse de rapsodas para recitar,[86] pues esta recitación no era cosa que se pudiera hacer con una voz mediana y poco ejercitada.[87]

Se podría echar en cara a los rapsodas que no entendían el profundo sentido de Homero, y tacharlos —se supone que como artesanos, porque a su oficio acompañaba la fatiga— de una cierta inferioridad;[88]

85. Un índice de tales trozos dan Eliano, *Var hist.*, XIII, 14; y Platón, *Ion*, 535 b.

86. Así, según el más importante pasaje sobre los rapsodas, Ateneo, XIV, 12, Empédocles hizo recitar en Olimpia sus sentencias sagradas por un cierto Cleómenes, mientras que Jenófanes, según Diógenes Laercio, IX, 2, 3, § 18, recitaba él mismo sus cosas, lo cual, desde luego, no necesitaba ser entendido como una recitación solemne y de pompa, sino más bien una habitual, quizás ante un público cotidiano.

87. De la manera de recitar se sabe por Arist., *Poética*, 26, 3, que algunos rapsodas, lo mismo que cómicos, exageraban en la escena los gestos; así un cierto Sóstrato. Que Homero y Hesíodo, como también otros poetas, fueron asimismo «puestos en música», lo cuenta Ateneo, *loc. cit.*

88. *Jenofonte*, *Conv.*, 3, 5 *y s.* Nicérato concede a Sócrates que no conoce «raza más boba» que los rapsodas, que no comprenden las «intenciones» de los poetas, y *Mem.*, IV,

quien quería disfrutar de los antiguos épicos, a ellos se atenía, sin embargo, y en cierta manera eran el libro ambulante. Nicérato, a quien su padre Nicias había obligado a aprenderse de memoria a Homero entero, y que había adquirido de los sofistas una erudición homérica especial, los escuchaba, sin embargo, casi todos los días,[89] y Platón dice que si alguien por capricho anunciara un concurso y concurriesen todas las gentes posibles: rapsodas, citaredos, poetas trágicos y cómicos e incluso titiriteros, de los espectadores, los niños darían la victoria a los prestidigitadores; los muchachos mayores, a los cómicos; las mujeres ilustradas, los jóvenes e incluso la mayoría, a la tragedia; «mas nosotros, los viejos, si oyéramos recitar bien a un rapsoda *La Iliada* o *La Odisea*, o algo de los poemas hesiódicos, diríamos que éste era con mucho el vencedor».[90] Notemos que aquí sólo se cita a Homero y Hesíodo.

Y mientras que de los cíclicos se tenían noticias sólo eruditamente, Homero seguía viviendo por los rapsodas, que —evidentemente *a fortiori*— eran llamados homeristas aún en tiempo de los Diadocos. Todavía el malvado Casandro era homerófilo y se sabía de memoria la mayor parte del poeta; Demetrio de Falero (317-307 a. de C.) hizo presentarse homeristas en el teatro de Atenas, donde sin duda hubieron de recitar con obligada fidelidad, y puede muy bien entonces en Atenas haber sido la introducción de una recitación

2, 10, Eutidemo, que se ha procurado todos los ἔπη de Homero, contesta a la pregunta de si quiere hacerse aedo negativamente, con la frase: «porque los rapsodas sé que son perfectos en sus obras, pero completamente bobos como individuos». También el Ion platónico está completamente hueco con su rapsodismo, y además sin sentido para todos los demás poetas, fuera de Homero.

89. *Loc. cit.* Jenofonte, *Conv.*, 3, 6.

90. *Leyes*, II, 4, 658.

regular absolutamente práctica y conveniente. Todavía en el gran teatro de Alejandría recitaba el cómico Hegesias a Hesíodo, y Hermofanto a Homero.[91]

* * *

Como principal heredero del epos debiera considerar al arte, porque sólo éste tenía que presentar belleza nueva continuamente presente, y el mito podía pervivir eternamente joven en el relieve y la pintura; pero después de la libre poesía viene, como ya se ha dicho, la literatura, y según una ley que se supone fundamentada, de lo primitivo resulta inevitablemente lo secundario, rico de todos modos en su manera y con rasgos de lo primitivo, que de otra forma no llegaríamos a conocer. En detalle no se puede seguir el paso del canto a un simple género literario, pero es seguro que entre los griegos «el hexámetro ha sido siempre durante varios siglos la única forma artísticamente constituida de poesía», que «el relato de acontecimientos del pasado era el general placer del pueblo», y que «el mito heroico, cuando se entraba en la leyenda de las distintas tribus y ciudades, tenía una riqueza inagotable».[92]

De aquí resultó progresivamente una multitud de poemas épicos, cuyo interés estaba sobre todo en el tema, y que se perdió cuando los logógrafos resumieron en breves escritos las leyendas que en aquéllos se trataban. Todos se han perdido: *La Foroneida, La Danaida, La Miníada, La Átide, La Teseida, La Europia, La Toma de Ecalia, La Heraclea* y *Edipodia* del espartano Cinetón (Olimpíada v); igualmente, todo lo de

91. Ateneo, xiv, 12.
92. O. Müller, i, p. 176.

Eumelio y Asio de Samos; además, *La Heraclea,* de Pisandro de Camiro (Olimpíada XXXIII), el cual fue el único que los alejandrinos incluyeron, junto con Homero y Hesíodo, en el canon de los épicos, y lo mismo la del pariente de Heródoto Paniasis de Halicarnaso; finalmente, de la época de la guerra del Peloponeso, *La Tebaida,* de Antímaco, poeta que era ya muy extenso y escribía para la lectura.

Pero ya la multitud de títulos permite deducir la riqueza de esta producción, y añádase a esto el hecho de que por el largo empleo del hexámetro, que en Empédocles y Parménides incluso se extiende a la filosofía, y por el largo hacerse esperar de la prosa, mucha poesía narrativa se convirtió en una cosa intermedia entre el epos y la crónica. A la historia de los regresos (νόστοι) se enlazaban bastante directamente los relatos de las fundaciones de ciudades (κτίσεις), esto es, una detallada poesía colonial; por lo menos se cuenta de Jenófanes de Colofón (sobre la Olimpíada LX)[93] que, viviendo como refugiado en las ciudades de Sicilia, expuso en dos mil hexámetros la fundación de Colofón y la colonización de Elea, en Italia, y quizás es sólo una casualidad que no sepamos nada de elaboraciones poéticas de acontecimientos contemporáneos, tal como se intentó en el drama y como también en la épica de los servios ocurre.

Pero, desde luego, a una fuerte penetración de lo histórico en la poesía se le cruzaba lo mitológico en el camino,[94] y, así, no sabemos mucho de la manera de tratar épicamente un pasado histórico que era utilizable como leyenda bella o con patetismo. Querilo de Samos, el conocido poeta de cámara de Lisandro, que

93. Diógenes Laercio, IX, 2, 1; 3, §§ 18 y 20.
94. C. tomo I, p. 42 y s.

narró hacia el 400 la guerra contra los persas, comenzaba su poema por la lamentación[95] de que el prado de la poesía ya no estaba, como antes, sin segar, sino que todo estaba repartido y las artes habían alcanzado su perfección de tal manera que él ya no podía ir a ninguna parte con carro recién enjaezado, con lo cual se puede indicar, no tanto el agotamiento del mito, que todavía dio materia a la caterva de los alejandrinos, sino el de la sencillez en la manera de tratar.[96] Fuera de las guerras médicas ofrecía la historia de Grecia, desde luego, menos materia que la de Roma, pues los poetas hubieran tenido que magnificar, no como Silio y Lucano, un Imperio, sino sólo su Polis. De buena gana querríamos saber más sobre un poeta épico histórico, sobre Riano de Creta, poeta en la dirección de la escuela alejandrina, que en el siglo III trató la segunda guerra de Mesenia, y al que Pausanias prosifica, mientras que para la primera guerra Mesenia sólo se sirve del historiador Mirón. ¡Si se supiera cuán grande fue su papel como creador de la maravillosa figura de Aristómenes! Era un épico polígrafo y compuso, además de *La Meseníaca*, una *Heraclea, Elíaca* y *Tesálica.* Quizá tenía delante una excelente poesía puramente popular, que más bien echaba a perder.

Fue destino del epos el ser disuelto y sustituido, además de por las artes plásticas, por otros géneros de poesía cuando el espíritu de la nación hubo alcanzado otra más inmediata manera de expresión, en lo cual siempre quedaba a salvo una renovación posterior como épica artística erudita. Dentro de su substrato principal, el mito mismo, le surgieron dos concurrentes, a

95. Kinkel, *Ep. Gr. Fragm.*, p. 266. Cf. también O. Müller, II, p. 296.
96. No es todavía el *omnis et antiqui vulgata est fabula saecli.*

saber: la rama de la alta lírica, que está representada por Estesícoro y Píndaro y la tragedia entera, y en ésta última son partes especialmente épicas algunos cantos corales, como el de *Agamenón*, que explica el sacrificio de Ifigenia, y además las narraciones de los mensajeros —pensemos, por ejemplo, en el *Edipo en Colona* y en el *Heracles furioso*—, que representan lo narrativo en una forma nueva y especialmente impresionante. Una vez que el drama había llegado al mundo, la épica perdía su virginidad.

5. La poesía narrativa alejandrina

El epos griego posterior merece una mirada, aunque no sea más que para convencerse de cuán difícil se había hecho ser nuevo o valioso por las sendas de Homero. Y en este punto conocemos a los alejandrinos en sus dos representantes principales, Apolonio de Rodas y Calímaco. Comencemos con el primero, el poeta de *La Argonáutica*, que vivió bajo Tolomeo Evergetes (247-221) y Filopátor (221-204).

Apolonio busca ante todo en su dicción y en la construcción de su hexámetro sonar y resonar como Homero; pero en sí es un poeta muy mediocre, y en él se encuentra una continua desproporción entre la solemne elegancia y la pintura psicológico-retórica, y los motivos, en parte primitivísimos y toscos, que no llega a dejar que se forme un todo poético. Además, se descubre cómo se va agotando progresivamente el sentimiento mitológico en aquel momento; en vano procura corregir la vaciedad de sus figuras divinas y heroicas mediante impresiones de naturaleza sentimental en los protagonistas. El que su tema fuese un itinerario geográfico era un peligro que también pesaba

sobre *La Odisea,* pero que Homero supo evitar felizmente. Apolonio, en lugar de depurar la materia, que ya estaba demasiado recargada por todas partes, incluso desde poemas coloniales, con los más distintos elementos y relaciones, la terminó de atiborrar. Ya en la lista de los héroes[97] huele claramente a erudición mitológica y genealógica. Que apenas pudiera dar papel a los famosos miembros de la expedición, es, desde luego, una desventaja general del tema, el cual se sostiene ante los ojos del oyente o lector con la cuidada manera de exponer, mientras que no podía suceder lo mismo en las ingenuas improvisaciones anteriores sobre el mismo tema. Apolonio sabe a la primera aparición y presentación de los distintos héroes hacer variaciones hasta el último detalle, y cree que con ello todo está resuelto. Hay, sin embargo, que decir en su favor que, con todo, no predomina en él el abuso de descripciones.

Al catálogo sigue (desde I, 234) la grande y detallada conmoción de la despedida. Sabemos lo que el pueblo dice, cómo las mujeres gemían, cuál era el ánimo del anciano y enfermo Aesón, y con sumamente circunstanciado patetismo los lamentos de adiós de la madre, Alcimede, de la que, sin embargo, ya no se vuelve a hablar, junto con la respuesta de Jasón en once versos. Como el pathos muchas veces no inside en los acontecimientos, el autor tiene que sobreañadirlo.

Completamente moderna es la manera cómo Jasón (338) encarga elegir un jefe: todas las miradas se dirigen a Heracles, pero éste rehúsa y señala a sus compañeros a Jasón, después de lo cual éste pronuncia su arenga.

97. En ésta denuncia él en seguida que piensa en *sí mismo*: Νῦν δ' ἄν ἐγώ... μυθησαίμην (I, 20), μνησώμεθα (23), πευθόμεθα (123).

Después se cuenta con detalle cómo se equipa la *Argos*, y cómo en esto se amontona erudición marítima, inmediatamente se despliega sabiduría religiosa a propósito del altar y del sacrificio en honor de Apolo Acrio y Embasio.[98] El adivino Idmón tiene que repetir el presentimiento de su muerte, ya citado en la enumeración de los héroes. Después que el último festín en la playa, con todas las conversaciones y un canto cosmogónico de Orfeo, es expuesto extensamente, parten por fin en la mañana siguiente, y Jasón, todavía en el momento de perder de vista a la patria ha de verter lágrimas (535).[99] Hasta Lemnos se trata puramente del viaje, que los héroes, entre remar y viajar, distraen con los cantos de Orfeo, a los que también los peces atienden, pues el mar Egeo es todavía *mare tutum,* y sólo en el Ponto empiezan los argonautas a llevar de acompañantes la ignorancia y fantasía griegas.[100] Pero en Lemnos tiene lugar el viejísimo episodio, legítimo mito, de las mujeres y su reina Hipsípila, las cuales han asesinado a los hombres de la isla, y aquí resulta ridículo el contraste de la amabilidad y supuesta delicadeza con un terrible viejo mito.

Las mujeres tienen una asamblea —recuérdese que las *Ecclesiazusas* se habían compuesto ciento cincuenta años antes de Apolonio—; Hipsípila quiere dejar a los argonautas fuera de las murallas y suministrarles víveres: la vieja Polixó es de opinión de admitirlos, e Hipsípila cede. En medio de la mayor expectación Jasón se reviste de un magnífico manto (δίπλαξ) que

98. Más tarde viene también el Ecbasio; esto se repite muchas veces.

99. Un rasgo verdaderamente semicómico es que (532) el barco amenaza hundirse con el peso de Heracles, como también (1168) que el remo se le rompa en la mano.

100. Desde luego, aun más asombroso en Diodoro, IV, 56.

Palas le regala, y cuyas figuras bordadas son objeto de una descripción que nos demuestra que los escudos de Homero y Hesíodo le quitaban a Apolonio el sueño.[101] Hipsípila tiene que proceder todavía con descaro al invitar a Jasón y a toda su comitiva también, mientras que le «atenúa» el asesinato acaecido, con el dato (825) de que los hombres, expulsados de la ciudad, vivían entonces en Tracia. Mas después que todos han tomado posesión de la ciudad como de las mujeres de Lemnos, Heracles increpa con que si la partida había sido para tal cosa; entonces se avergüenzan y resuelven la marcha, que se efectúa después de algunos discursos de despedida entre Hipsípila y Jasón sobre el niño de que ella podría estar embarazada. Por indicación de Orfeo desembarcan después en la isla de Electra, la hija de Atlas, con lo que sólo puede ser aludida Samotracia, «para allí llegar a saber las ordenanzas misteriosas mediante profundas iniciaciones y poder continuar el viaje más seguros»; pero las orgías de los demonios de allí no las puede narrar el cantor, y así continúan por el Helesponto y la Propóntide.

El epos sigue aquí los esquinados contornos de diversas leyendas locales. Mientras que se localizaba en cualquier otra parte lo que Homero había citado, Apolonio tenía que citar todos los puntos, arribadas, fundaciones, etc., que ya antes de él habían sido puestos en relación con los argonautas.[102] Así, después de que han subido junto a Cízico al monte Díndimo para ver los caminos del otro mar, se disculpa algo el vagabundeo turístico de Jasón, en un segundo desembarco con

101. Cf. la mucho mejor motivada descripción de un tejido en Catulo, *Epital.* de Peleo, 50 y s.

102. Sobre cuán tardío era en parte este relleno, cf. Preller, II, 223.

la dedicación de una imagen de un dios.[103] Querríamos saber si es cosa de Apolonio este, para él, casi demasiado buen motivo, del desembarco en las playas de Misia. Al relato de Heracles, que en el bosque quiere cortar un remo en sustitución del que se le ha roto, se enlaza el robo de Hilas por las ninfas;[104] pero los argonautas siguen su viaje, y sólo más tarde (1283) se dan cuenta de a quién se han dejado. Telamón empieza a protestar y acusar a Jasón de haberlo hecho a propósito para no ser oscurecido por Heracles, mas los boréadas quieren forzar a continuar el viaje —por lo que más tarde son castigados por Heracles—; entonces surge de las olas Glauco (cuya aparición en este momento podría haber inventado Apolonio) y anuncia que Heracles ha de terminar los doce trabajos en casa de Euristeo y llegar a ser compañero de los dioses; su amigo Polifemo habrá de fundar en Misia una ciudad, e Hilas se quedará para marido de una ninfa. Cómo Telamón desiste ante Jasón, en Homero se habría quedado en el tintero; pero aquí todo, incluso la respuesta de Jasón, tiene que expresarse cortés y agradablemente.

El tercer libro, al que, junto al primero, queremos dedicar una ojeada, comienza con la visita de Atena y Hera, que están preocupadas por sus protegidos, a Afrodita, a la que encuentran arreglándose, y la ruegan que por medio de su señor hijo haga que Medea se enamore de Jasón. «Mejor os sigue a vosotras; de mí ya no se preocupa nada; pero voy a intentar ablandarle, etc.», dice Afrodita, y así se comportan las diosas completamente en el estilo de las señoras cultas,

103. Cf. I, 985-88, 1107-52.

104. Con esta ocasión hagamos notar la multitud de detallados cuadros del mundo animal; en 1243 Polifemo se compara con una fiera excluida del aprisco, y en seguida Heracles con un toro perseguido por el tábano.

después de lo cual Afrodita va a buscar a su hijo, le encuentra con Ganímedes jugando a los dados, etc., en el jardín del Olimpo.

De la exposición que sigue resulta bien clara la infinita superioridad de Virgilio sobre esa especie de poetas. Éste está por lo menos psíquicamente liberado de las antigüedades que él sabe, mantiene las cosas en relación con pasiones verdaderas y la voluntad de los dioses, y tiene finalmente la ventaja de aludir a un gran futuro. Por el contrario, tenemos aquí en seguida (200) el siguiente auténtico ejemplo de erudición: Apolonio ha leído en cualquier parte que los de Cólquida no enterraban a sus muertos ni los quemaban, sino que los colgaban de los árboles dentro de cueros de buey;[105] pues justamente Jasón, que, protegido por Hera en una nube (200) —que procede de *La Odisea*—, marcha hacia la morada de Eetes, tiene que encontrar tales sacos colgando de los árboles del bosque. Finalmente, Medea (286) es alcanzada por la flecha del invisible Eros, y desde este momento comienza la historia de amor. Y así como Eurípides ha introducido este elemento en la tragedia, así habría tenido que penetrar en el epos si éste tenía que seguir existiendo con vida artística; es en todo caso muy linda la descripción pasional de los movimientos anímicos de Medea (444-470); pero ya no se trata de la maga Medea, hija de hechicero, tan bien dibujada ya en el mito por otros poetas desde mucho antes, sino de cualquier muchacha enamorada. Como en el caso que mejor, estaría aquí permitido motivar el primer encuentro de esta pareja, llamada después a separarse tan trágicamente, de una manera grandiosa y sombría.[106] Un ligero episodio,

105. También Eliano, *Var. hist.*, IV, 1, lo trae.
106. En la Dido de Virgilio, a pesar de tomar algunos detalles, el conjunto tiene un trazo completamente distinto.

mal pensado para nuestro gusto, es el intercalar la aparición de los hijos de la hermana Medea, Calcíope, de los cuales uno, Argos, quiere hablar en la mesa a su abuelo sobre la entrega del vellocino;[107] hubieran debido bastar los manejos de Jasón.

En seguida se exponen conversaciones entre Jasón y Argos y Jasón y sus compañeros, las cuales son completamente ociosas y cuyo contenido se hubiera podido exponer en un par de líneas. Esta conversación no tiene nada que ver con el desarrollo de los caracteres.[108] Sigue (540) un agüero y el inevitable discurso del adivino (Mopso), y entonces Apolonio hace a Eetes quitarse su disfraz (576), celebrando una asamblea con el pueblo de Colcos, y exponer sus malas intenciones respecto de los argonautas en casi treinta versos de parlería. No sabemos lo que contestan a esto los de Colcos, pues se encuentra uno de repente con Argos y Calcíope e inmediatamente se oye contar el horrible y en sí no mal tramado sueño de Medea. Pero el siguiente monólogo (636) vuelve a estar en desacuerdo con la parte que ella toma en la tauromaquia que ha visto en sueños; son sólo las palabras de una pudorosa doncella. Y después viene la circunstanciada descripción de su lucha interior sobre si debe o no hablar con su hermana y confiarse a ella (bajo el pretexto de cuidar de la salvación de los sobrinos). Apolonio parece

El verdadero paralelo de esta Medea no es Dido, sino la hechicera de Teócrito, junto a cuya vehemente verdad la Medea se queda muy atrás.

107. Frixo, el marido de Calcíope, había enviado a Argos y sus tres hermanos a Orcómeno; pero hubieron de fracasar en el camino, encontrarse con los argonautas y regresar a Cólquida, donde (253) se añade una innecesaria escena de bienvenida con su madre.

108. Considérese también el *pathos* heroico que se desarrolla, 506 y s., en palabras, y que ya no vuelve a ser valorizado.

haber reunido de todas partes los rasgos de la pasión pudorosa, y así construido su Medea como Teofrasto sus *Caracteres*, para presentarlo todo acumulado, acomodárase o no a Medea, míticamente tan bien conocida; quien en todo era tan erudito, en la pasión tampoco podía ser más que un antologista; también el extenso retrato de la joven viuda (656 y sigs.) está tomado de cualquier parte, y suena completamente a falso. Pero de todas maneras, estos pasajes son notables como el primer monumento circunstanciado del sentimentalismo, esto es, de ir hilando de corrido la vida sentimental en su aspecto doloroso y nostálgico hasta los últimos detalles, sin guardar proporción con lo verdaderamente acaecido, mientras que con ello se ahorran presentar los sucesos de tal forma que despierten los sentimientos en el oyente. En cuanto esta sentimentalidad, que aquí y allá, aunque todavía tardó mucho en llegar a hacerse tan fuerte, aparece ya en Eurípides,[109] en Medea se presenta en el sitio menos apropiado, es ciertamente un signo importante en la época alejandrina. La tragedia de entonces no valió para ello; tampoco la comedia nueva con su género de amoríos; Apolonio invirtió la situación en el epos. Ya no estaba lejos la novela, y sólo puede uno asombrarse de que las primeras *narrationes amatoriae* se dejaran esperar aún tanto tiempo; un anticipo de ésta pudo ser la historia de Seleuco, Antíoco, Estratónico y el médico Erasístrato.

Muchos y largos rodeos se dan hasta que, finalmente, las dos hermanas llegan al asunto, [110] y probablemente

109. E. Rhode, *Griech. Roman*, p. 21 y nota, indica muy brevemente sólo el sentimentalismo de Medea; pero p. 30 y s., presenta a partir de Sófocles el desarrollo de la pasión amorosa en los trágicos.

110. Lo que Virgilio sacó para Dido se limita, en el fondo, a que su confidente sea, en lugar de la nodriza que

creía Apolonio hacer un milagro de discreción cuando hace que (719) Calcíope, por causa de sus hijos, ruegue a Medea que ayude, por medio de cualquier encanto, a Jasón. Medea tiene un gran peso en el alma porque no puede proponerlo ella misma; habla muy tiernamente con su hermana, por la que ha sido criada como por una madre, y cuyos hijos son para ella como hermanos, y promete traer al día siguiente temprano los hechizos para encadenar los toros en el templo de Hécate; y a pesar de toda la conmoción de su alma no se ha delatado a sí misma ante su hermana. Pero cuando se hace de noche «cuando los santos miran a las estrellas y el viajero y el centinela desean dormir, y el violento sueño domina hasta a una madre cuyos hijos han muerto (747),[111] y no se oyen ya en la ciudad un ladrido ni un rumor, y sólo domina silencio en la obscura noche», el sueño huye de Medea, teme por Jasón, su corazón se agita en el pecho y viene (755 y siguientes) la imagen del rayo de sol en un estanque, cuyo reflejo tiembla en la pared.[112] El dolor le penetra la piel, como Apolonio puede haber aprendido en el trato erudito con un médico del Museo, y las tiernas fibras hasta debajo de la nuca, donde la pasión penetra más dolorosamente cuando los amorcillos, incansables en el tormento, se instalan en su interior;[113] vacila entre

se usaba antes, su hermana, a la presencia de sueños y a alguna imagen.

111. Este rasgo, completamente ocioso, es un tema de verdadera admiración para Sainte-Beuve, quien piensa que Virgilio prescindió de él sólo porque era demasiado conocido. Por lo demás, el *Nox erat* (*En.*, IV, 522) no necesita necesariamente proceder de aquí.

112. Esta imagen la ha tomado de verdad Virgilio, pero no la ha aplicado a Dido, sino sólo (VIII, 18 y s.) a Eneas.

113. Cuánto más conmovedor y verdadero que esta patológica descripción no es Teócrito en *La Hechicera*, 88 y 106.

si dará los hechizos o no, entre morir y seguir viviendo acomodada a las cosas; sigue una larga proclama (770-800): salvará a Jasón; éste podrá retirarse ileso; que muera la vergüenza (ἐρρέτω αἰδώς); ella morirá por la soga o el veneno; pero entonces se la ocurre cómo van a ser injuriadas las mujeres de Colcos; encuentra que es mejor buscar la muerte inmediatamente, en la noche misma.

Y ahora va a la arquilla de los venenos (φωριαμός), que bien querríamos saber cómo es que la tiene una niña tan sentimental; la coloca sobre sus rodillas y llora lágrimas (por espacio de dos versos y medio); entonces le sobreviene el pavor al Hades, toma ánimos y desea que fuese ya de día para dar a Jasón el hechizo; abre la puerta, el alba llega y la ciudad se anima. Borra las huellas del dolor, se adorna y hace que doce criadas le dispongan el carro para ir al templo de Hécate. Y después que se trata detalladamente de la hierba mágica nacida de las gotas de sangre de Prometeo, se pone en marcha (869), semejante a Ártemis, marcha que Apolonio sin duda cree describir mucho más brillantemente que Homero, mientras que imita el viaje de Nausícaa en el lugar más inoportuno.

En este poema, recargado de lindezas, está lo contrario de todos los rasgos épicos; pero los diversos comentarios extensos, de los que los escolios ahora conservados son sólo débiles extractos, demuestran que Apolonio fue considerado como requeteclásico; todavía entre los romanos lo tradujo libremente P. Terencio Varrón de Átax, y de él hizo un arreglo Valero Flaco.

* * *

Contemporáneo algo mayor que Apolonio, y como éste un anticuario que hacía versos, es Calímaco, biblio-

tecario jefe de Alejandría en tiempo de Filadelfo y de Evergetes. Era un polígrafo, del que lo mejor, sus elegías, se ha perdido; se conservan, en cambio, sus himnos, imitados de los homéricos, y que en su campo nos representan cómo del canto puede resultar un puro género literario.

Esencial era en ellos la pulcra imitación de la lengua homérica, la erudición mitológica, religiosa y geográfica, y una vivacidad vehemente e inauténtica, que forma un triste contraste con el escaso impulso poético. Cuando vacila entre el himno épico y el de invocación y discurso, parece renovar, desde luego, una forma primitiva, que ya en los himnos homéricos en Apolo aparece con abundancia; ya en éstos no puede el aedo evitar (216) contar al dios lo que él mismo ha hecho, y, por consiguiente, debe saber mucho mejor; pero la invocación homérica no se puede explicar por el puro pathos, sino más bien porque el cantor, durante su recitación, se dirigía a una imagen del dios; Calímaco, poeta-escritor, cuenta, por el contrario, invocando, como los predicadores escoceses, que ya condensaban el contenido del sermón entero en la plegaria, y evidentemente piensa vivificar su poesía con estos continuos apóstrofes, que él tiene por fogosamente poéticos.[114] Así representa el primer himno el nacimiento y juventud de Zeus y la dirección de los reyes por él con toda la erudición posible entre continuas invocaciones; el segundo, a Apolo, comienza con una afectada teofanía y entrelaza con el relato de sus activida-

114. A Calímaco (v. p. 140, n. 74) suena de los himnos homéricos sólo el interpolado XXVI a Dionisos que informa al dios de las diversas opiniones que las gentes tenían acerca del lugar de su nacimiento (y donde se decide por Nisa), y también por qué su madre Sémele asimismo fue llamada Tione.

des la fundación de Cirene, patria del poeta;[115] el tercero, a Ártemis, es un insulso paralelo al himno homérico a Hermes, un verdadero error de erudito. También aquí tiene Ártemis, de muy niña, que hacer de todo: conseguir de Zeus todo su futuro equipaje mitológico, encargar sus armas a los cíclopes, etc. En el cuarto, a Delos, son los viajes de Leto fugitiva utilizados para desplegar sabiduría geográfica, igualmente que la expedición de los argonautas en Apolonio; al final viene, además, una verdadera digresión sobre los hiperbóreos. Apolo, que es tan listo como en el himno tercero Ártemis, vaticina ya en el seno materno, y hasta le hace a Leto indicaciones. También el exceso de enumeraciones (aquí, por ejemplo, todos los lugares que están especialmente dedicados a los dioses) entra en la poesía con la erudición y la retórica. Por fin, lo mismo que en el himno primero, se le brinda a Ptolomeo Filadelfo excelente incienso, a propósito de Cos, donde Apolo no quiere ser parido porque un día esta isla ha de glorificar a Ptolomeo. El siguiente *Baño de Palas* no es un himno épico, y apenas corresponde a esta serie; compuesto en dísticos en dorio,[116] se parece, desde luego, a una elegía como muchas de las de Ovidio. Se da la descripción de una ceremonia de dedicación, y de ella se hace depender el mito de Tiresias, que fue cegado porque vio a Palas bañarse. El himno sexto, igualmente en dó-

115. La imagen del río asirio, que lleva consigo suciedad e inmundicia (108), debe de ser una punzada contra Apolonio; Calímaco tenía hasta horror a los poemas épicos mitológicos más corrientes; con la frase «detesto el poema cíclico y no me complazco en su camino, que lleva a muchos de acá para allá» (*Epigr.*, 28), dice que es lo desbordado lo que le repele.

116. Conforme a los comentadores, compuso Calímaco este himno en dorio para Argos, donde en una fiesta se solía bañar a la imagen de Palas en el Ínaco.

rico, a Deméter, contiene al menos un mito contado con pasión de la venganza de la diosa contra Erisicton, que derribó árboles sagrados.[117]

6. La bucólica. El epos tardío

De todas maneras, en época alejandrina, a un poeta bien dotado le fue posible crear cosas magníficas, tratando con novedad y riqueza escenas aisladas de la mitología, y precisamente realzando lo sentimental y tierno, lo realista, lo bucólico y de género e incluso lo humorístico. Este poeta fue Teócrito, que algo mayor que Calímaco y Apolonio, corresponde por completo a la época de Ptolomeo Filadelfo.[118]

Tres de sus piezas narrativas tratan de mitos de Heracles, pero son desiguales entre sí y sin duda que no son puros fragmentos de una *Heracleida*, sino compuestos especialmente: son el *Hilas* (XIII), el *Heraclisco* (XXIV) y *La riqueza de Augias* (XXV). La primera de estas piezas, dedicada al médico Nicias, es asombrosamente superior a la parte correspondiente de Apolonio; recordemos sólo la magnífica imagen en la que la sumersión del muchacho en el agua es com-

117. También el himno lírico coral, de muy artística métrica y autor desconocido, en Bergk, p. 546, podría ser de origen alejandrino; explica con suma erudición los distintos datos sobre aquellos lugares de Grecia y fuera de ella donde fueron creados hombres.

118. Una punzada contra el no tanto enemigo de Homero como poeta con intención de hacerle la competencia, se encuentra en su *Id.*, VII, 47, donde su cabrero dice: «Yo odio a los pájaros de las Musas (esto es, poetas), que en vano se esfuerzan en graznar frente al cantor de Quíos», o sea, que él odia, como Calímaco, la vulgar actividad de poeta cíclico. Por otra parte, también ataca a los que, para no proteger a ningún poeta, dicen: «Basta por todo Homero».

parada a un aerolito que se hunde en el mar, y los marineros se alegran con ello de que la señal les prediga un viaje más fácil. El *Heraclisco* presenta una hermosa y muy vivaz imagen de la juventud de Heracles, contando la historia de las serpientes, la adivinación que a esto siguió de Tiresias y la ulterior educación del muchacho. *La riqueza de Augias,* que está mutilada al principio y al fin, y en la lengua no tiene colorido dorio, sino que está compuesta completamente en dialecto épico, describe en 281 versos, con inacabable amplitud, pero cuidadosamente las riquezas de Augias,[119] la aparición de Heracles a su lado y la matanza del león de Nemea, que Heracles cuenta al hijo de Augias, Fileo; el poema es completamente distinto de Teócrito, es decir, de su restante manera de tratar, pero podría ser de él. Un idilio es el *Ciclope* (XI), dedicado al antes citado Nicias, y que consta casi exclusivamente del monólogo de una persona mitológica, es decir, de las palabras de Polifemo de Galatea; de la misma manera es el *Epitalamio de Helena* (XVIII) casi nada más que el canto de un coro de doce laconias. Un verdadero himno en sentido épico y homérico, como muestran especialmente el proemio y el final, aunque interrumpido por un diálogo verso a verso, son los *Dióscuros* (XXII); entre medias se encuentra el relato agonal y bastante realista de la victoria ganada por Polídeuces sobre el rey de los bebricenses, Amico, y de la lucha de Cástor y Linceo por las Leucípides. *Las bacantes* (XXVI), poema quizá recortado en su comienzo, cuentan brevemente la caída de Penteo y terminan con alabanzas líricas a Dionisos. Un juguete, puesto que termina con el indulto del jabalí, es la *Muerte de Adonis,* generalmente tenido por espurio (XXX).

119. Aquí está el poema muy detallado sobre la ganadería.

* * *

Predominantemente épica, en cuanto expone por boca de otro, en canto de solo o alternado, situaciones y acontecimientos, es la bucólica todavía en Teócrito.[120] Su sustrato es el canto de pastores sicilianos y del Sur de Italia, que sin duda procedía de la población primitiva de la isla y de Magna Grecia; ha continuado todavía allí hasta nuestro siglo, y precisamente en forma de *carmen amoebaeum*. Pero quizá tuvieron en todas partes los labradores y pastores junto a sus himnos a los dioses campesinos, y sus canciones, estribillos, etc., el canto en competencia, que tan fácilmente resulta de alternar en el estribillo, y si se trataba de expresar sus sentimientos e interpretación de las cosas, servía especialmente para esto, aparte las quejas de amor, sobre todo aquel que tiende por sí mismo al agón, y en el que los pastores buscaban jueces. Mas cuando los poetas artísticos se introdujeron en el mundo de pensamientos campesinos, encontraron ya una forma dada. También el uso del hexámetro, antiguo verso para todo, es auténticamente pastoril y primitivo, y tiene aquí su especial cesura bucólica después del cuarto pie del verso.

120. El drama no es ni tocado por esto. Evitamos la palabra «idílico», porque no indica un género determinado de poesía, sino sólo la de pequeña extensión. Bucólica se llama esta poesía, porque el βουκολος era el pastor más noble; además, los pastores, aunque fueran esclavos, no eran trabajadores manuales, como lo eran los labradores. Pero el cabrero en Teócrito es considerado como inferior, aunque no como en Homero (*Od.*, XVII, 217; XX, 185), en contraposición al porquero y vaquero, el malo, sino que a veces (*Od.*, I) es buen amigo de los vaqueros, y por esto (*Od.*, V) enemigo del pastor de ovejas. A Dafnis enfermo se le dice (I, 86): «Te llamabas vaquero, y ahora pareces un cabrero».

En Sicilia, donde la existencia del pastor ya muy pronto había tomado la figura de un pequeño mito con un tipo ideal, Dafnis,[121] comenzó la poesía artística bucólica muy pronto, y hasta se dice que Estesícoro de Hímera la inició; es decir, que un grandísimo poeta y maestro de la lírica coral se apoderó también de ese elemento; no podemos ni adivinar qué es lo que con ello inició.[122] En seguida influyeron, sin duda, los mimos de Sofrón, que vivió en el siglo v, representaciones, en parte serias, en parte burlescas, de la vida del bajo pueblo siciliano, dadas como conversaciones en prosa dórico;[123] eran en su forma suficientemente importantes para servir de escuela a Platón para sus diálogos, y Teócrito debe de haber puesto en verso, según él, sus dos más importantes piezas de género de la vida de la ciudad, *La Hechicera* y las *Fiestas de Adonis*.[124] Por el contrario, la poesía bucólica no podía enlazarse con el viejo epos; pues en Homero Eumeo, Melantío, etc., sólo aparecen, en cuanto están complicados en la historia de su señor, al cual está referido el mundo de sentimientos que en ellos aparece; por el contrario, la figura del pastor sólo aparecía en la poesía bucólica en cuadros.[125]

121. En Teócrito, Dafnis se consume de amor; en Ovidio, se convierte en piedra; otra versión (Eliano, *Var. hist.*, x, 18) le hace quedarse ciego; naturalmente, de él se hizo el inventor de la poesía bucólica.

122. Cf. sobre esto O. Müller, I, p. 366. Según Ateneo, XIV, 10, un cierto Diomo, que cita Epicarmo, debió de inventar el cuadro de costumbres; era a la vez pastor y poeta.

123. Según Suidas, s. u. Sofrón, había mimos de hombres y mujeres. ¿Qué grados intermedios hay entre este Sofrón y Luciano? ¿No hay que tener en cuenta en la bucólica a Epicarmo, con sus labradores burlescos?

124. En el primer poema debe provenir de Sofrón, por lo menos según el argumento, la esclava Testilis. El último se llamaba en él *Las Istmiastas*. Eliano, *Hist. an.*, xv, 6, cita también el agradable diálogo de los pescadores de atún, del que quizá están imitados *Los pescadores*.

125. Sobre los pastores mudos en Homero, cf. p. 113.

Haya sido de las bucólicas de Estesícoro lo que fuere, el género floreció sólo en una época posterior, estragada y cansada, después de que el mito estaba bastante agotado, como reacción contra la blandura e hinchazón de toda la restante poesía.[126] Pero lo más esencial fue que con Teócrito llegó un poeta importante y tomó la cosa de nuevo. Él mismo, aunque aun hábil en lo épico, podía tener la sensación de que se habían terminado el epos propiamente heroico y la poesía mitológica, y partió del cantar de los auténticos pastores esclavos, lo cual le fue útil, y dio con esto a su poesía sólo un sustrato, mientras hacía despertar el más hermoso resplandor de la poesía de la Naturaleza. Mientras que la vida campesina, desde Hesíodo, despachaba la poesía didácticamente, es la tan despreciada poesía de los ilotas[127] la que abiertamente llega a brillantes honores, en una época en que apenas había ya otra poesía que la artificiosamente imitada y acaso el epigrama.

Ahora bien, el idilio bucólico no es, en primer lugar, poesía aldeana, sino que la situación se expone, en cuanto ha sido anunciada al principio con unas pocas palabras, en recitado y en canto, y precisamente en aquél más bien los rasgos de costumbres de la vida, y en éste preferentemente el mundo sentimental. Una y otra cosa son ora monologadas, ora un diálogo. Mientras que la hechicera expresa sus frases sin canto, el primer idilio tiene canto en solo a petición de otro, el tercero consiste en una estancia que se repite en estribillo, y junto al diálogo hablado, que suele predominar, encontramos en el quinto y octavo idilio el canto

126. Cf. argumento *De poeseos Characteribus*: «Evitó esta poesía lo demasiado tierno e hinchado de la poesía».
127. Ib., v, 5 y 8, llama uno a otro «esclavo», y éste le responde irónicamente «hombre libre».

en competencia propiamente dicho. Los más hermosos cantos de pastores son aquellos en que magnifican el sentimiento propio o ajeno, ante todo en el séptimo idilio, donde ya no hay canto alternado, sino recitación continuada de canciones completas, o como, en lo que inside el acontecimiento que despierta el sentimiento en la vida pastoril, en el idilio primero el languidecer de Dafnis es expuesto con la hipérbole, quizás auténticamente pastoril, de que incluso Hermes y Afrodita vienen a consolar y examinar al enfermo, y que a su muerte son convocadas plantas y animales. Por lo menos no son hipérboles de un retórico.

De estos cantos llenos de sentimiento hay toda una gradación hasta lo burlesco y hasta el muy descarado *carmen amoebaeum* y el simple diálogo. El peligro del poeta comienza con los añadidos mitológicos, con lo cual fácilmente lo pastoril y el diálogo se convierten en un disfraz. Ya Teócrito hizo en esto demasiado cuando (*Ib.*, III, 40) puso en boca de sus pastores, aunque fuera brevemente, la historia de Atalanta y Melampo. Sus sucesores corren peligro de incurrir con esto en pedantería; así, Bión, que por medio de su Mirsón hace invitar a Lícidas a cantar la historia de Aquiles en Esciros, a lo cual pone Lícidas un respetable principio. Temas blandos, como Jacinto, Adonis, etc., eran particularmente preferidos. También se podía hacer demasiado con el añadido de descripciones. En Teócrito (*Ib.*, I), la vasija de madera con sus figuras se adapta todavía al disfraz; pero mucho más sospechosa resulta en Mosco (*Ib.*, II) la cesta de lana de Europa, con sus historias pintadas o bordadas, que vienen unas detrás de otras. Con facilidad entran en estas bucólicas algunos elementos homéricos: Perséfona con sus ninfas en Enna, Europa antes del rapto, en Mosco (*Ib.*, II), dejan transparentar claramente el brillo de Nausícaa y

sus esclavas; la magnificación del sueño de la mañana con sus sueños proféticos forma el hermoso comienzo de esta pieza.

* * *

Sobre la épica tardía de Grecia hablaremos brevemente. De modo erudito, todavía bajo los emperadores y hasta en época bizantina, se imitó mucho en poesía. De lo conservado pertenece la *Argonáutica* órfica a un pagano retrasado en época cristiana; Nonno, al siglo V, y el poema supuestamente obra de Museo de *Hero y Leandro*, a los comienzos del VI, puesto que ya delata imitación de Nonno. Éste tuvo para su *Dionisíaca* precursores bastante antiguos; ya de Dionisio *el Periegeta*, a quien Suidas sitúa en los comienzos de la época imperial, había una obra, *Bassarica*, y la misma materia había tratado Sotérico en tiempo de Diocleciano.[128] Además, Coluto de Licópolis, en Egipto, compuso en época de Anastasio unos *Calidoníaca* en seis libros.[129] Éstos, como otras muchas obras citadas por Suidas,[130] se han perdido; pero de ese autor tenemos todavía el pequeño epos sobre el rapto de Helena.

Una especial aficionada al epos (φιλοεπής) fue Eudocia,[131] esposa de Teodosio II, que honró mucho al poeta épico Ciro. Cuando ella abandonó la Corte y

128. Aun de época mucho más antigua eran las *Báquicas*, de Niceas de Elea, atribuidas a Orfeo; Westermann, *Biogr.*, p. 78. Sobre Dionisio, p. 69. Sobre Sotérico, p. 86.
129. *Ibídem*, p. 75.
130. Desde luego, se puede pensar, si no se dice expresamente ἐποποιός en redacciones en prosa; y, por otra parte, en Suidas ἐποποιος se aplica a poesías didácticas, con tal que estén en hexámetros. Así, en Westermann, p. 74, Cilicio de Argos tiene este nombre por sus *Haliéutica*, p. 71; Dionisio de Corinto, por su *Periegesis de la ecúmene* en verso épico.
131. *Ibídem*, p. 76.

marchó a Jerusalén, Ciro se vio amenazado y se convirtió en obispo de Cotieo, en Frigia, donde vivió hasta el tiempo del emperador León. Siempre siguieron componiéndose, según sabemos por esta o la otra noticia sin indicación de fecha, *Argonáuticas* y *Tebaidas*; con el continuo estudio filológico de Homero, el instrumento épico seguía usándose con facilidad y hasta tarde.[132] Y quizá vivía junto a toda la épica erudita y libresca, hasta muy entrada la época imperial, un resto de rapsodas, o al menos recitadores e improvisadores en público, que recitaban en las plazas de las ciudades, junto a historias de amor, etc., mitos de dioses y héroes.

7. La poesía didáctica

¿Qué edad tienen en los diferentes pueblos ley y doctrina en forma rítmica o cantada? También entre los griegos esta antigua presuposición para todo lo solemne e imperativo favorecía esto, y Delfos solía dar sus respuestas en hexámetros. Pero una clase de sabios, y precisamente políticosacerdotal, como exige una legislación propiamente dicha en forma poética, no la tuvieron los griegos, por lo menos en época histórica, y de las letras espartanas, de las cuales en todo caso había muy pocas, es dudoso si tenían forma prosaica o rítmica.

Para la poesía didáctica de los griegos se trata, pues, de cosa completamente distinta, a saber, de refranes y normas de vida, en especial de la vida del campo, y extendiéndose hasta lo gnómico.

132. Quizá el *epos* siguió conservando mayor rango que las novelas y conseguía mejor circular en copias.

El nombre de Hesíodo puede bien ser un apelativo;[133] pero en todo caso los griegos estaban convencidos de la existencia de un viejo poeta perfectamente determinado, que, como un maestro consagrado por las Musas, pero completamente secular, se presentó a su nación y correspondió a la vida que entonces dominaba y al círculo del horizonte de ésta. Consideraban como una hazaña importante que esto hubiera acaecido. Para la idea que se hacían del poeta podían reclamar que en muchos pasajes hablara con toda claridad un hombre determinado y en una determinada situación.

Hesíodo es por lo menos tan viejo como Homero. Por lo que hace a su época, su país y el carácter de los habitantes, su pueblo natal, su vida y circunstancias, nos remitimos a la excelente exposición de O. Müller.[134] Para nosotros se presenta en primera línea la cuestión de cómo hay que representarse aquel pueblo beocio (y consiguientemente al panhelénico), que escuchaba y aprendía de memoria, y se convertía en portador de esta poesía, cuando ésta aun no estaba en absoluto fijada por escrito. Esta cuestión nos la planteamos, en primer lugar, para *Los trabajos y los días*,[135] y a ello respondemos con Müller que, de todas maneras, «este público aún no tenía odio ninguno al trabajador manual y que los griegos todavía no se habían convertido de labradores en políticos».[136] Este pueblo agricultor beocio es el que sirvió de transmisor a la colección de

133. Cf. el nombre Estesícoro. Por lo demás, hay que conservar el nombre de Hesíodo, aunque no sea sino porque comprende juntos *Los trabajos y los días* y *La Teogonía*.

134. I, p. 135 y s.

135. Sobre el hecho de que los beocios del Helicón sólo reconocieran como de Hesíodo *Los trabajos y los días*, cf. Kinkel, *Fragm.*, p. 79, donde hay también un índice de antiguas obras seudohesiódicas, y Paus., IX, 31, 4.

136. I, p. 150. Cf. especialmente el pasaje V, 296-324.

todo lo que allí sólo muy tarde quizá se consideraba todavía como hesiódico. Es un gran honor de esta gente, tan menospreciada intelectualmente, que haya sabido salvar tanto de épocas antiguas mediante la tradición oral; a la vez con ello demuestran que fueron dignos de un tal cantor y aptos para acoger su canto.

En Hesíodo nos encontramos con poesía subjetiva, que en este sentido es el polo opuesto y complemento de la poesía homérica objetiva. Incluso en *La Teogonía* (25-35) detalla el cantor cómo a él, Hesíodo, le han llamado y consagrado las Musas en el Helicón, y en *Los trabajos y los días* habla casi continuamente como exhortador en nombre propio, y los mitos que cuenta (Prometeo, Pandora, las cinco generaciones de hombres) son, lo que nunca son los homéricos, mitos tendenciosos, contados *ad probandum.* Muy seria y primitiva es la situación frente a su inútil hermano Perses,[137] y quizá se puede decir que del conflicto con éste se ha desarrollado en absoluto la facultad poética de Hesíodo. Quiere en verdad corregir la voluntad y el sentimiento de Perses, apartarle del afán de enriquecerse con procesos y vivificar en él la decisión de trabajar, como única fuente de duradero bienestar. Relatos míticos, fábulas de animales, sentencias, etc., deben de haber hecho muy impresionante el pensamiento principal. En la segunda parte se sigue cómo Perses, una vez que él quiera seguir ese camino, debe hacer seguir un trabajo a otro, según el orden del año; además, con extrañas interrupciones por otras reglas domésticas y éticas, y, finalmente, vienen los consejos para la elección de los días apropiados para las ocupaciones. Todo esto es exhortatorio, sin un rasgo bucólico. Pues Hesíodo no quiere celebrar los encantos de la vida del campo.

137. Cf. *op. cit.*, p. 145 y s.

Esta vida es dura, y el labrador no tiene la ociosidad del pastor; también del clima de Ascra se lamenta el poeta.[138] Muy espartanamente podía decir el rey Cleomenes que Homero era un poeta para los libres; Hesíodo, para los ilotas.

El impulso poético superior que realza y unifica el conjunto por encima de la mera intención didáctica es justamente designado por O. Müller como religioso: «Son las disposiciones y medidas de los dioses las que protegen la justicia en la vida humana, los que han dado el trabajo como único camino para el bienestar y organizado el año de tal manera, que cada trabajo encuentra en él su tiempo justo y reconocido para el hombre», y a la vez todo, ya desde el mito de introducción, está penetrado de pesimismo. Pero mientras que los orientales poseen lo exhortativo y lo gnómico, que es una propiedad de todos los pueblos, en forma de una legislación sacerdotal,[139] *Los trabajos y los días* son, con toda su fundamental intención religiosa, completamente legos, obra particular de un poeta, o si se quiere, de un labrador. Un rey como Salomón o el falso Salomón, no será nunca Hesíodo.

Otra cuestión es cómo presentó él su canto a las gentes y si era un aedo. Cuando él concurrió en los juegos fúnebres de Alcidamas, en Calcis, a un concurso de canto (652 y sigs.), debió de considerarse como tal. Pero allí, sin duda, el contenido de su poema debió de ser la gloria y el origen divino de aquella familia, y así puede también para todo aquello en que él

138. Notable es, 501 y s., la muy detallada descripción del duro invierno con el lindo retrato de la muchacha bien guardada en el cuarto de su madre.

139. Así en el Antiguo Testamento, por lo menos, en parte, en los Proverbios de Salomón, el Eclesiastés y la Sabiduría de Salomón.

actúa como épico, incluso para *La Teogonía,* si es que ésta es de él, y para los mitos de la introducción de *Los trabajos y los días,* darse por supuesto el canto aédico.[140] Pero en lo demás, este último poema no es poesía aédica, sino que el poeta se presenta en ella esencialmente como labrador; y con toda gravedad se convierte en un maestro de su nación.

Es significativo que también aquí el hexámetro, para observaciones populares, exhortaciones y reglas, fuese ya considerado el verso más normal. Mas por lo que hace al estilo, emana del poema una grande ingenuidad antigua. Vemos aquí el comienzo de un estilo, lo primitivo, lo aún no pulido. Hesíodo es mucho más primitivo en su estilo, o al menos produce ese efecto, que Homero en el suyo.

El estado actual de *Los trabajos y los días* es, desde luego, ruinoso. Una poesía exhortativa que pervive sólo oralmente se condensa, mientras que la épica se dilata, por lo cual, al fijarlo por escrito, sólo se pudo encontrar un Hesíodo desigualmente conservado, y esta fijación tuvo efecto tarde y fue desigual, y en parte meramente fragmentaria. Se quería tener en el poema lo que pudo haber pertenecido al tesoro de esta poesía popular, lo mismo si en su forma contenía palabras de Hesíodo que si no; mas lo que cada uno quería tener a su disposición era una invocación a las Musas en alabanza de Zeus, el encomio de la buena Eris, es decir, del agón en la vida del labrador y el ciudadano, un lamento porque los dioses estropean el alimento a los hombres, junto con el mito de Prometeo y Pandora, que ciertamente era muy popular, y es dado

140. En ambos poemas celebra a las Musas, y en la *Teog.*, 95, habla —desde luego en un verso supuesto— de los «aedos y citaristas». Por otra parte, para ser aedo tiene demasiado poca simpatía por los mendigos.

allí con más detalle que en *La Teogonía,* e incluso un canto sobre las edades de los hombres (aquí precisamente las cinco generaciones), como declarado programa de pesimismo. Lo demás es exhortación, en el más amplio sentido, de muy distinto estilo, y encima (y mezcladas) van las reglas de la vida del labrador. Todo esto debe de haber sido plenamente conforme con el sentir popular, mientras que, de otro modo, en la tradición oral, no se habría conservado; la actual ordenación es, desde luego, en parte, completamente irracional. La selección de días al fin consta, en parte, de *versus memoriales* que vivían en boca de los campesinos, aun cuando no los hubiera creado un determinado poeta.[141]

* * *

La Teogonía, de cuya significación religiosa ya se ha tratado en esta obra antes,[142] está emparentada en todo caso muy de cerca con *Los trabajos y los días,* aun cuando entre los beocios no se la tenía con seguridad por hesiódica, y por diferente que fuera de contenido.[143] También aquí tenemos que habérnoslas con un verdadero didáctico, un maestro de su nación; y precisamente es un cantor beocio, sea Hesíodo mismo o un descendiente suyo o un cantor de su escuela —añadidos ulteriores de rapsodas, por ejemplo en *La Titano-*

141. Un poema didáctico todavía más antiguo que *Los trabajos y los días* era atribuido, conforme a la leyenda, a Piteo, el abuelo de Teseo. Plutarco, *Tes.*, 3, cita de esto el verso «al hombre amigo séale bastante el salario prometido».
142. Cf. tomo II, p. 35 y s.
143. El espíritu doméstico y económico de *Los trabajos y los días* asoma también en *La Teogonía* en la historia de Pandora. Pero aquí los males no provienen de una caja, sino de Pandora misma, de la que proceden las mujeres.

maquia, hay que guardarlos aparte—, que junto al epos y al himno crea un tercer género: la cosmogonía, y para los griegos, inseparable de aquélla, la tegonía, y con esto una exposición de la causalidad y la derivación de la madurez y la perfección mediante la generación.

Difícil y casi imposible es juzgar al autor como pensador y poeta; no se sabe nunca seguro lo que ya existía antes de él. Entre los griegos fue considerado como paralelo de Homero, y con honores igualmente altos citado y recitado. Le atribuían haber creado por completo; acentúa él mismo hasta el más alto grado la inspiración por las Musas, que deben ser consideradas como las verdaderas reveladoras. También aquí la poesía es completamente secular; si hubieran tenido en ello la mano sacerdotes, todo hubiese sido distinto. Por lo menos reconocemos en las partes terminadas a un gran expositor, y muy antiguo, a veces sólo obscuramente por insinuación, en el modo de expresarse sobre la manera cómo los poderes primitivos, por ejemplo, Gea (159 y sigs.), actúan y se manifiestan, mitad como fuerzas primarias, mitad como individuos conscientes o que se vuelven conscientes, obscuramente, como en un sueño. Domina una salvaje magnificencia, como en los *Eddas.*

Sin duda que el poeta, con la recitación pública, producía un gran efecto, como Homero con la nekya. Él, quizá él solo, acudió a la gran necesidad de la nación, pues todo lo didáctico posterior está muy por debajo en lo que hace a su tema, y no puede tampoco desarrollar en la exposición aquella fuerza primitiva; mientras que *La Teogonía* habla todavía a la nación, se trata en lo demás de puro producto literario destinado sólo a pequeños círculos, y ya ni de lejos en aquel grande e íntimo contacto con el espíritu nacional que

se expresa en aquélla. En todo caso, fue muy cantada por los rapsodas, más que *Los trabajos y los días*; a esta circunstancia tenemos que agradecer también su más cuidadosa tradición.[144]

Para las personificaciones de lo general pudo el espíritu de la nación ir muy al encuentro del poeta, y, sin embargo, el pasaje de los hijos y nietos de la Noche (211 y sigs.) puede haber sido sumamente conmovedor y nuevo. Y en seguida hay que añadir la estirpe del Ponto: Nereo y las Nereidas; con éstos viene en línea un mundo de monstruos que provienen de las hermanas de Nereo: Greas, Gorgonas, Equidna, Quimera y demás, y después vienen Tetis y Océano y su estirpe: los ríos y fuentes. En cuanto a detalles, haremos memoria además de la enigmática magnificación de Hécate (411-52) y del misterioso nacimiento y salvación de Zeus (457-91). Muy de paso y como algo conocido de los oyentes se nos habla (535) de la comparación de sacrificios entre hombres y dioses en Mecone, donde se resuelve el robo del fuego por Prometeo y la venganza de Zeus por medio de Pandora; muy grandiosa, sea o no un añadido posterior, es *La Titanomaquia* (desde 617); a continuación la sublevación de todos los elementos (678 y sigs.), hasta que el fuego también absorbe al Caos, y, finalmente, el encadenamiento de los Titanes en el Tártaro, grandiosamente aludido. En esta ejecución ya no impresiona la leyenda de Tifeo (820 y sigs.): el resto (desde 880) es añadido y suena más bien como *versus memoriales*.[145]

* * *

144. Recuérdense, sin embargo, los muchos fragmentos importantes que no encuentran espacio en el poema.

145. Sobre el catálogo y las *Eeas*, cf. más arriba, p. 141.

La filosofía «renunció casi desde el principio» al verso, y la primera prosa griega excelente que tenemos son un par de frases filosóficas de Ferécides de Siros.[146] «Desde luego que prosa y fijación por escrito van tan de acuerdo, que se puede bien suponer que si entre los griegos hubiese llegado antes la escritura a hacerse de uso general, no hubiera seguido siendo por tanto tiempo la poesía la única guardadora de la más noble vida de la nación».[147] No es, sin embargo, justo fundamentar su crecimiento sólo en[148] el hecho de que se haya tratado aquí de manifestaciones para pocos, no de recitados en fiestas y juegos. Pues la prosa de los discursos ante la Asamblea popular se dirigía a muchos, y ya de antiguo; pero entre los filósofos la prosa sería preferida más bien a causa de su precisión, y, sin embargo, algunos de ellos aplicaron el hexámetro aun a la filosofía, porque querían pesar más sobre la memoria; y, por lo menos Empédocles, hizo recitar en Olimpia sus sentencias sagradas por un rapsoda.[149]

Por lo demás, la prosa con que Ferécides reviste una complicada teocosmogonía, evidentemente emparentada con el orfismo, es todavía de bastante efecto poético: «Zeus y Cronos y Ctonia (la Tierra primitiva) existían desde la eternidad. Ctonia se llamaba Ge desde que Zeus le concedió el honor... Además, Zeus se transforma en Eros porque quiere transformar el mundo de la materia primitiva en un hermoso orden; hace un grande y hermoso manto, en el que pinta Tierra y Ogenos (el Océano) y las mansiones de Ogenos, y extiende

146. Diógenes Laercio, I, 11, 6, y Clemente Alejandrino, *Strom.*, VI, p. 71. Por lo demás, la prosa era para leyes, alianzas, etc., ya usada desde antiguo.
147. Müller, I, p. 433.
148. Como Müller, *ibídem*, hace.
149. Sobre él y Jenófanes, v. p. 144, n. 86.

el manto sobre una encina con alas.» De manera semejante está la prosa de Heráclito, llena de poderosa imaginación, después que una prosa sencilla ya había comenzado con Anaximandro y Anaxímenes.[150]

De los filósofos que se sirvieron del verso compuso Jenófanes (hacia 500 a. de C.), aparte sus poemas históricos y elegías,[151] un poema épico sobre la Naturaleza, que él recitaba en las fiestas y, desde luego, en otras ocasiones. En él se explica la forma poética frente a la prosa de los jonios, por la idea fundamental que entusiasma a la escuela eleática, el teísmo-panteísmo de «Uno y Todo» (ἓν καὶ πᾶν). También Parménides, que quizás era todavía un discípulo, compuso su doctrina del ser, tan abstracta como es, en forma hexamétrica. El título, en este caso, también era: *Sobre la Naturaleza*; presentaba en parte a Dike instruyéndole a él, como reveladora que habla, y la introducción, hasta que llega a Dike, es muy grandiosa. El mismo título tenía la obra de Empédocles de Agrigento, que se ha demostrado floreció sólo en 444: *Sobre la Naturaleza.* Retrocede hacia un poderoso medio de expresión mitológico, como el último que pudo realizar esto; pues los restos órficos que existen y los que poéticamente pitagorizan son en su mayor parte tardíos y en todo caso sospechosos.[152] En prosa resultaría Empédocles apenas concebible. Empieza con lamentos como si fuera

150. Cf. Apuleyo, *Flor.*, ed. Bipont., II, 130 [p. 22. Helm.]: *Pherecydes, qui primus uersum nexu repudiato conscribere ausus est passis uerbis, soluto lucutu, libera oratione.*

151. Puede citarse también que, entre tanto, la elegía se había apoderado de las consideraciones políticas y de la parenesis.

152. El *aureum carmen* suena en su tono moralizante casi como seudo-Focílides. Pero, ¿en qué medida imita Lucrecio a Empédocles? Empédocles (134-144) [fr. 23 Diels.] suena completamente lucreciano. Cf. Bähr, en Pauly, III, 118.

un dios condenado a una transmigración de treinta mil años, que ya había sido muchacho, muchacha, planta, pájaro y pez, y que entonces tiene que peregrinar por esta Tierra llena de maldad y desgracia. También su doctrina filosófica propiamente dicha, la negación de la creación de nuevo a favor del eterno cambio, es todavía fuertemente impresionante. Además tiene, como Lucrecio, algunos cuadros realizados detalladamente, como el de los pintores (134 [fr. 23, D.]), el de la linterna (200 [fr. 84, D.]), el del reloj de agua (350 [f. 100, D.]).[153]

La costumbre del hexámetro y la conveniencia para la lectura en presencia de muchos, y, además, también la fácil acuñación del tema al modo de los *versus memoriales,* y sobre todo el deseo de los eruditos posteriores de ser a la vez elegantes y poetas, unido a la gran facilidad del empeño, provocó, junto a los tratados en prosa, asimismo elaboraciones poéticas de todas las materias posibles. Naturalmente que en esto no es ni con mucho tan grande ni profunda la gravedad de su doctrina como en Hesíodo, aún contando con que estos poetas didácticos hubieran estado respecto de la nación en la misma relación. De aquella necesidad interior que le empujaba a él y a los poetas filosófos, de una tribuna semiética en la poesía, no hay ni que hablar para éstos; en lugar de esto se abre paso una serie de curiosidades para especialistas, en una redacción fatigosamente erudita, y la poesía se habrá mantenido indemne inevitablemente, con hermosos episodios. Si hay que hablar aquí de una intencionada popularización de la ciencia, puede quedar en cuestión. Pero, en todo caso, cada uno sabía que junto a estos poemas que tenían la pretensión de comunicar una ciencia existía también una tradición

153. Entre los *Catharmoi,* Mullach y otros han colocado el magnífico fragmento del agrigentino, y también la descripción de la Edad de Oro.

precisa y escolástica de muy otra seriedad.[154] Curiosamente, junto a estos poetas, se citan escritores que, por el contrario, no tratan el mito épicamente, sino en prosa; así, según la leyenda, ya Aristeas de Proconeso en su *Teogonía,* un Dionisio de Mitilene en sus *Argonáuticas,* etc.

Había también una poesía astronómico-astrológica, que, según un obscuro pasaje de Herodoto,[155] debe de haber tenido su origen en Egipto. Pero los *Fenómenos* de Arato, que compuso sus versos en el siglo III, bajo Antígono Gonatas, no tomaron nada de la astrología y, en cambio, en las Diosemeiai recibieron un complemento meteorológico. No eran más que una reelaboración poética de una obra de Eudoxo, que le había sido encargada al poeta por su rey;[156] pero despertaron mucha admiración y fueron traducidos al latín por Cicerón, Varrón de Átax, Germánico y Avieno; también se han conservado cuatro comentarios. La astrología halló a su vez en el tardío seudo-Manetón y el romano Manilio su poema didáctico.

Un importante poeta didáctico fue Nicandro de Colofón, el mismo que con sus *Heteroiumena* (Metamorfosis) dio a Ovidio la primera idea para su poema. En sus *Theriaca* y *Alexipharmaca,* que han sido comentadas con abundancia, inauguró él la poesía médica, en la que tuvo, entre otros, un sucesor en la época imperial en Marcelo de Side, que trató de las cosas médicas en

154. Con razón dice Sócrates (Platón, *Fedón,* 61 b) que es cosa del poeta «hacer mitos y no logos», y como él no es μυθολογικός, se ha dedicado en la cárcel a poner en verso fábulas esópicas.

155. Herodoto, II, 82. Cf. tomo II, p. 378 y s.

156. Éste le dijo de manera significativa: «Harás a Eudoxo más *eudoxo*». Westermann, *Biogr.,* p. 53. *Ibíd.,* p. 57, se citan otros siete autores de φαινόμενα, pero no se dice claro si escribieron en verso.

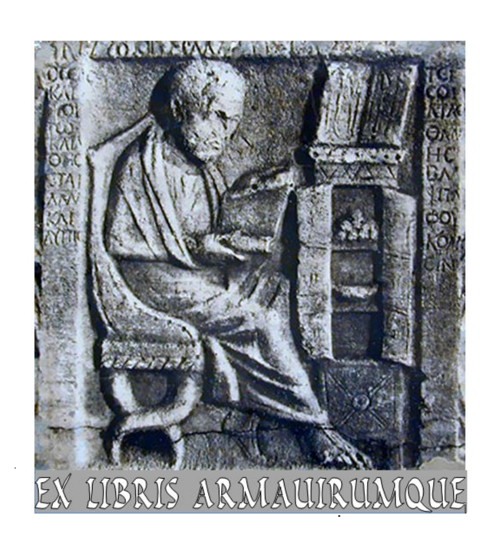
no menos de cuarenta y dos libros en hexámetros. El mismo Nicandro, como autor de unas *Geórgicas* (perdidas), que Virgilio debe de haber utilizado bastante, figura a la cabeza de los poetas que trataron de la agricultura (geopónicos y geórgicos). La caza y la pesca fueron tratadas por los cinegéticos y hauliéticos, de los cuales últimos, Ateneo (I, 22), da un índice que llega hasta Opiano y que contiene también a los prosistas. Asimismo hubo geografía en forma poética. Dionisio *el Periegeta* compuso en la época imperial su descripción del mundo. Lo mejor en este género lo alcanzó el romano Ausonio en su *Mosella.*

Y, finalmente, el libro poético de cocina. Su origen está en Sicilia, donde por primera vez un Miteco, que cita Platón,[157] compuso una obra sobre la cocina del país, y donde había escrito sus comedias Epicarmo, cuyos fragmentos, en sus tres cuartas partes, tratan de comida. Allí compuso también un contemporáneo de Dionisio *el Joven,* Arquéstrato de Gela o de Siracusa, que para estos estudios incluso había hecho viajes por el mundo, en el tono serio de Hesíodo o de Teognis, su *Hedypatheia,* esto es, reglas gastrológicas y descripciones de todos los posibles manjares.[158] Otros le siguieron. Así, hubo un poema sobre los pescados salados, que Eutidemo de Atenas atribuyó a Hesíodo;[159] además, se cita a un cierto Numenio como autor de un arte culinaria poética (ὀψαρτυτικά) y un Timáquidas de Rodas[160] que trató una materia semejante en once libros hexamétricos. Un famoso *Banquete* tenía, como

157. Platón, *Gorg.*, 518 b.
158. Según Ateneo, I, 7, se llamaba la obra en otros también *Gastronomía*, o *Deipnología*, u *Opsopoia*. Un fragmento sobre vinos se encuentra en Ateneo, I, 52. Véase además, sobre él, III, 63, 77, 88; VII, 7 y s.
159. Ateneo, III, 84.
160. Ateneo, I, 8, Westermann, *Biogr.*, p. 86.

ya se dijo antes (pág. 137), al parodista homérico Matrón por autor. Ya en la época de Dionisio *el Viejo* corresponde al ditirámbico Filóxeno, famoso gastrónomo y aventurero, cuyo *Banquete* no tenía forma épica, sino ditirámbica, por no citar otros autores, de los cuales no es seguro si se sirvieron de la prosa o de la poesía.

En estos didácticos, en cuanto nos son conocidos, se encuentran elementos aislados de gran belleza que nos dicen que tenemos que habérnoslas con una nación de fino sentido, que vierte aquí lo que le sobra de sentido de la belleza.



III

LA MÚSICA

ANTES que pasemos del hexámetro al dístico, será conveniente tratar de la música griega con la posible brevedad. Y hay que reconocer por adelantado que es difícil, casi imposible, representárnosla en su verdad. Pero por los mismos griegos fue tratada esta ocupación como una cuestión vital de primer orden, completamente enlazada con la mitología y considerada como algo institucional, no sólo en el sentido del estilo, sino incluso en sentido políticorreligioso. Por otra parte, era primitiva la combinación de poesía, música y danza en los coros del culto, y, desde luego, ya en las antiguas canciones populares.

Si preguntamos ahora de qué orientaciones y realidades de la actual música hemos de hacer abstracción si queremos lograr una idea de la griega, tenemos la siguiente respuesta: las gentes comenzaron por cantar, no por papeles, sino libres, y a la vez estaban en condiciones de moverse cantando. Además, hemos de renunciar a la idea de que nuestro sistema tonal sea inevitable. Más bien todo lo que se relaciona con la *distancia de los tonos* varía con el tiempo, y hemos de poder imaginarnos otras escalas que las nuestras [1] y otra

1. Los actuales chinos y galeses tienen una escala de cinco tonos. Cf. Jan apud Baumeister, p. 975.

medición de los intervalos tonales. Por eso tenemos también que hacer abstracción de toda la armonía actual e incluso, en absoluto, de toda polifonía. Por lo que hace a lo *material de la composición,* hemos de hacer abstracción del continuo inventar melodías (en lo que hoy mismo cada vez se hace menos) y también de todo el detallista arte polifónico, como de la elaboración temática. Finalmente, respecto del *efecto exterior,* debemos imaginarnos como no llegados al mundo nuestros instrumentos de metal y suponernos otros oídos que los nuestros, trabajados por violines, trompetas, timbales, por no hablar del pito de la locomotora. El oído, de cuya finura tenemos en la métrica un testimonio general, debe de haber sido de una sensibilidad apenas imaginable, si instrumentos con cuerdas de tripa, que no eran frotadas, sino sólo pellizcadas o heridas con el plectro, tenían que ser oídos en teatros gigantescos completamente llenos, como presupone la aparición de citaredos, o si, como entre los espartanos, tenía que servir como música de marcha, además de las flautas, la música de la lira.

* * *

Ante todo vivía en el pueblo un gran número de viejos y constantes tipos melódicos, los llamados νομοί que hemos de imaginar algo así como las *Irish melodies,* todas ellas variaciones de un solo tipo, pero entre las que cada una se distingue por un ritmo particular. Todavía del fin de la Antigüedad nos son citadas trece renominaciones de distintas melodías populares de flauta,[2] que eran utilizadas para bailar; pero la misma fuente[3] da también una lista de canciones, las cuales

2. Ateneo, XIV, 9, según Trifón, que escribía bajo Augusto.
3. *Ibíd.*, 10 y 11.

toman en parte su nombre de ocupaciones u oficios, como el canto del molino (ἱμαῖος o ᾠδὴ μυλωθρῶν), de las tejedoras (ἔλινος),[4] el de hilar la lana (ἴουλος). el de las nanas (καταβαυκαλήσεις), de los leñadores (λιτυέρσης), de los jornaleros del campo, de los bañeros, de las que machacan el grano, y el canto de los vaqueros, que, según la leyenda, había sido inventado por el pastor siciliano Diomo (βουκολιασμός).[5] A ocasiones especiales se referían el himeneo y el canto fúnebre ἰάλεμος o ὀλοφυρμὸς); otros se acomodaban para la plegaria a determinadas divinidades, como Deméter y Persefona, Apolo y Ártemis; otros recibían su nombre de un ser amante o amado: muchachas que aman sin ser correspondidas; Erífanis, Cálice[6] y Harpálice y Bormo de Mariandina, que desapareció en la fuente cuando quería llevarles de beber a los leñadores, figura paralela a la de Hilas. A éstos hay que añadir el Αἴ Αἴνε, o sea la queja de los cantores por Lino; pero este nombre era usado también para la expresión musical de un tono de felicidad.

Quizá representaban los modos de la canción denominados por ocupaciones y ocasiones, ora melodías individuales y ya establecidas, ora canciones, ora géneros enteros, en las que la melodía estaba fijada, pero las palabras eran improvisadas cada vez, mientras que las designadas por nombres de persona tenían fijas melodías y palabras. Con esto no queda excluido que también en este caso se cantara un texto que variaba

4. Por lo demás, también éstas cantaban mitología. En Euríp., *Ion.*, 196, dice el coro de las mujeres atenienses de Creúsa: «El escudero Iolao relata mitos cuando voy tejiendo».

5. Cf. p. 164, n. 124.

6. En cuanto convertida en canción popular, citemos aquí también la canción de Cálice, aunque compuesta por Estesícoro; la cantaban las mujeres, mientras que las doncellas cantaban la canción de Harpálice.

con la melodía determinada, pues así era ejecutada la canción de Harpálice por muchachas en concurso de canto, o sea, en competencia de improvisación. También, muy frecuentemente, a las melodías acostumbradas se les ponían letras de circunstancias.[7] Desgraciadamente, todo esto son para nosotros puros nombres, y por esto querríamos saber en qué medida las serenatas de Aristófanes (*Eccl.*, 952 y sigs.) representan un concepto de la canción popular griega. ¿Se nos ha conservado aquí un resto de la antigua improvisación, a la manera de los *ritornelli* italianos?

Así era la música, junto con una lírica estrechamente enlazada con ella —quizás en una cultura agrícola relativamente alta—, tan vieja como lo helénico mismo y en todo caso tan antigua como el culto. También los instrumentos son antiquísimos y tienen leyenda de su invención,[8] y de la misma manera, desde el principio existía la danza. Sólo que en aquella dedicación a vida y muerte, aquel grave interés de primer orden, se convirtió la combinación de lírica, música y danza sólo a consecuencia de una evolución especial; únicamente mucho tiempo después del epos se llegó a conformar como un elemento altamente artístico.

Ya en el exámetro estaba el ritmo, de manera notablemente clara y hermosa, fundado en la cantidad, y en Homero se presenta este verso en todos los modos posibles de belleza y vivacidad. Pero la palabra griega, en convinación con la música, permitía además infinitas figuras distintas, que, desde luego, nuestro oído

7. Por ejemplo, cuando aquella esclava de Lesbos canta al son del molino de mano: «Muele, molino, muele; también Pítaco muele la gran Mitiline gobernando.» Plut., *VII sap. conuiu*, 14.

8. Cf., por ejemplo, Píndaro, *Pít.*, XII, 19, donde Atenea, después de matar Perseo a la Gorgona, crea la flauta para imitar en ella los finos tonos de las serpientes.

apenas puede percibir; todo un mundo de metros y estrofas.

El único enlace entre uno y otro arte entre sí y con la danza, era, desde luego, la métrica, que conocemos, a través de los textos todavía, lo mejor posible. Sólo un diapasón bien medido e intervalos articulados hacen posible un lenguaje musical, y sólo en combinación con un sistema tonal de valor general podía este mundo de formas ser elevado hasta la existencia panhelénica; mas para esto se necesitaba de un gran músico.

Este fue Terpandro de Lesbos, el «alegrador de los humanos», según dice su nombre, el cual «ordenó, conforme a reglas artísticas, los diversos modos de canto tal como se habían formado en los diferentes países, según el impulso de los caracteres musicales, de modo completamente natural, y formó con esto un sistema coherente, al que la música griega se mantuvo fiel con toda la extensión y artificioso perfeccionamiento que llegó a alcanzar más tarde».[9] «Inventó el diapasón de siete cuerdas, las cuales se desarrollan unas de otras según ciertas leyes y forman un círculo cerrado»; realidad que halla su expresión en lo que se dice: que de la lira que sólo tenía cuatro cuerdas hizo una lira de siete.[10]

Terpandro, como Lesbio, fue en la música el intermediario entre Asia Menor y Grecia; es el iniciador del gran desarrollo que, además de su nombre, se enlaza principalmente a los de Olimpo, Taletas y Sacadas, y en la joven generación, a los de Filóxeno y Timoteo. Y a la vez es muy significativo para los griegos que se introduzca también aquí la forma del agón.

9. O. Müller, *Lit.-Gesch.*, I, p. 267.

10. Según una opinión mítica hizo esto ya Anfión en Tebas; Paus. IX, 5, 4. En Tebas se enseñaban todavía las puertas Neistas, que eran llamadas así porque él había inventado allí la cuerda νήτη; *ibid.*, 8, 3.

Terpandro venció en Esparta en seguida de la introducción de los concursos de música, en la fiesta de Apolo Carneo (676 a. de C.)[11] una victoria que debió de haber sido un hecho decisivo, pues más tarde (desde 645) encontramos a Terpandro de legislador de la música en Esparta,[12] y la noticia de que después venció en Delfos aun cuatro veces, donde estas pruebas musicales eran al principio las únicas, [13] demuestra, aunque descansa en una invención, que significación se atribuyó a su aparición agonística; también Olimpo y Sacadas son puestos en relación con los juegos píticos. Y junto a esta actividad agonística hay que hacer notar la temprana y seria especialización, gracias a la que los compañeros de uno crearon sólo peanes; los del otro, sólo ὄρθιαι; los del tercero, sólo elegías.[14]

También las melodías de estos maestros se llamaban νομοί. Estos tomaban sus nombres de los autores, hablándose de nomos terpándricos, polimnésticos, etcétera, y después, especialmente, por tribus (el nomo beocio, eolio de Terpandro) o por metros y carácter musical (trocaico, órtico, etc.). Junto a esto se habla de tres géneros musicales (γένη), el diatónico, el cromático y el enharmónico, en el último de los cuales se presentan cuartos de tono (διέσεις).[15] Las subdivisiones de los géneros son las especies musicales, que se llaman tropos, armonías, y en Plutarco también tonos,

11. Sobre la cronología, cf. Ateneo, XIV, 37.
12. Cf. tomo I, p. 164.
13. Plut., *De musica*, 4. Según Estrabón, IX, 421, deben de haber sido introducidos, desde luego, después de la guerra de Crisa (591). Sobre el certamen músico en Delfos desde sus comienzos míticos, cf. Paus., X, 7, 2 y s.
14. Plut., *De mus.*, 9.
15. Dionisio de Halicarnaso, *De comp. uerborum*, p. 63, R., dice que la música usaba la octava, quinta, cuarta: καὶ τὸ διάτονον, καὶ τὸ ἡμίτονον, ὡς δέ τινες οἴονται, καὶ τὴν δίεσιν αἰσθητῶς. Había dudas, por consiguiente, sobre su perceptibilidad.

los serios dóricos, los vertiginosos frigios y los muelles lidios. Sólo después de Terpandro empezaron a existir además los jonios y los eolios —pero aun Anacreonte utilizaba sólo los tres viejos—, y poco a poco se fueron añadiendo a estos cinco otros diez tonos accesorios, que fueron atribuidos a diferentes inventores. Para imaginarnos como pudo existir todo esto a la vez, debemos empezar por recordar que el sistema griego de música y de oído fue distinto que el nuestro. También éste puede quizá ser incomprensible para un milenio futuro, y así compositores como Mozart y Beethoven podrán ser citados, como Terpandro, sólo de oídas.

De todas maneras, no existía en aquella música una armonía en el sentido de la nuestra, pues a causa de las terceras «inexactas» o, mejor dicho quizá, medidas según otro sistema, no había acorde de tres sonidos; y los instrumentos acaso se limitaban a seguir a la melodía.[16] Quizá podemos decir que lo rítmico llegó a estar más desarrollado que lo melódico; pero también en esto, como en otras muchas cuestiones de las que plantea esta música hecha silencio ya, sería fácil equivocarnos.

Terpandro componía hexámetros. Arregló trozos de Homero para canto con cítara (citarodias) y compuso también proemios en este estilo;[17] pero se puede probar que él trató metros asimismo muy diversos ya. Si inventó una notación o si sus nomos fueron puestos por escrito después de una larga tradición oral hacia el siglo IV, no entramos a resolverlo; la época posterior

16 Sobre la opinión contraria de Westphal, según la cual el canto de muchos era ejecutado al unísono, pero el acompañamiento con instrumentos era posible en otros tonos, no nos atrevemos a decidir; en tal caso, los griegos habrían tenido un presentimiento de la armonía en su sentido actual.

17. Según Ateneo, XIV, 42, Estesandros de Samos cantaba batallas homéricas al son de la cítara.

conocía, según la tradición de Alipio (siglo IV a. de C.), una antigua notación musical que constaba de ganchos y de unas toscas letras para lo instrumental, y otra más moderna, de letras, para el canto;[18] pero todavía en el siglo IV la notación sólo podía dar la altura del tono; para la duración parece que se confiaba a la cantidad.

Con la cítara llegó a competir la flauta[19] por el frigio Olimpio, inventor del género enarmónico y de los ritmos impetuosos y fogosamente movidos, en los que arsis y tesis estaban en razón de tres a dos (γένος ἡμιόλιον). Con la flauta «ganó» la música una «mayor libertad». «Era mucho más fácil multiplicar» sus tonos «que los de la cítara, e incluso los antiguos flautistas estaban acostumbrados a tocar a la vez dos flautas».[20] Olimpo, al que con O. Müller podríamos colocarle en la época entre 660 y 620, fue el creador de nomos auléticos, esto es, puras melodías de flauta (la mayor parte en honor de dioses). Eran la mayoría «poderosos y apasionados aires fúnebres», como, por ejemplo, el que ejecutó en Delfos en tono lidio sobre la serpiente Pitón muerta; pero, además, había de él cosas de alegre serenidad y de loco entusiasmo. Con todo, quizás él mismo no era poeta, sino que puede haberlo representado todo sin canto, con sólo la flauta. La flauta se consideraba entonces como el instrumento dionisíaco, mientras que la lira y la cítara eran apolíneos.[21] Había también además en aquel nomo de

18. Restos de notación musical se encuentran para la I pítica de Píndaro y para los himnos de Mesomedes y Dionisio de Alejandría.

19. Plut., *De E apud Delphos*, 21, dice que ésta fue usada al principio exclusivamente como instrumento fúnebre y modernamente también ἐφ' ἱμεροῖσι. Homero la cita raras veces, y Hesíodo sólo en el κῶμος. Además de su origen frigio se la supone asimismo procedente de Libia. Ateneo, IV, 9.

20. O. Müller, I, p. 281.

21. La contraposición de los instrumentos tenía que ha-

Olimpo una música de flauta pítica sin canto, que ejecutó Sacadas en Delfos,[22] e incluso en la primera Pitíada se admitió la aulodia, ésto es, la combinación de canto con música de flauta. El que después de haber sido coronado en ella el músico arcadio Equémbroto fuese suprimida, tuvo su fundamento en que para una fiesta hacía una impresión demasiado melancólica;[23] a pesar de lo cual siguió estimándosela, especialmente para la recitación de hexámetros y dísticos elegíacos, para los que los había empleado primero el inventor de éstos,[24] Clonas. Otra invención de esta época fue el nomo de tres partes de Sacadas, del que la primera estrofa estaba compuesta en dorio, la segunda en frigio y la tercera en lidio.[25] La impresión que hizo este maestro sobre la nación fue tan grande, que sus melodías todavía competían con las del más moderno Prónomo de Tebas, cuando la nueva Mesenia fue construida al son de la música de flautas beocias y argivas;[26] la antigua melodía vivía entonces tanto tiempo como hoy corales eclesiásticas.

llar también una expresión mítica. De Heracles y Atena se decía que habían despreciado la flauta.

22. Paus., II, 22, 9, dice expresamente que el odio que Apolo tenía contra la flauta desde Marsias, había cesado por amor a Sacadas. Que la introducción del aulema pítico en Delfos se consideró como un gran acontecimiento lo demuestra asimismo la circunstancia de que el recuerdo de ello quedó presente en la tumba de Sacadas en Argos. Según V, 7, 4, también era ejecutado en el péntatlon de Olimpia.

23. Paus., X, 7, 3. No parecía como un «sonido de buen agüero», porque se ejecutaban «aires de flauta los más tristes y elegíacos».

24. Plut., *De mus.*, 8: «pues al principio cantaban los auledos elegías con melodía». Esto resulta del «escrito de las Panateneas acerca del certamen musical».

25. Se tenía para esto tres flautas especiales; pues fue el primero Prónomo, el maestro de Alcibíades, en usar para los tres estilos el mismo instrumento. Paus., IX, 12, 4.

26. Paus., IV, 27, 4.

Pasamos por alto los demás instrumentos, la siringa, la sambuca, inventada por Íbico; la magadís, el crémbalon, etc.[27] Aun cuando en tiempos posteriores los instrumentos de viento pueden haber estado tan abundantemente representados como hoy, en conjunto, y por la falta de los instrumentos de cuerda frotada, la riqueza instrumental, esto es, de colores acústicos, era mucho menor. Recordemos sólo con una palabra la combinación de flauta y lira (ἔναυλος κιθάρισις), cuya invención se atribuye a la escuela de un cierto Epígono (de época incierta),[28] como al efecto que más tarde se conseguía por el empleo en masa del mismo instrumento; Ateneo cuenta que en la procesión solemne de Filadelfo apareció un coro de 600 hombres, entre los que había 300 citaristas con cítaras doradas y coronas también doradas.[29] De todas maneras, la combinación de la voz humana con el instrumento gozó de una cierta preferencia sobre la música puramente instrumental; el citaredo por lo menos estaba por encima del citarista,[30] y todavía en época tardía sólo el canto parecía digno de ser coronado.[31]

27. Sobre la sambuca, etc., extensamente Ateneo, XIV, 34 y s. En la magadis de veinte cuerdas tocaba Anacreonte; otros llamaban así a un instrumentos de viento.
28. Ateneo, XIV, 42. Otras afirmaciones, *ibíd.*, 9.
29. *Ibíd.*, v, 33. Inmediatamente después siguieron desde luego dos mil toros adornados con oro. *Hist. Aug.*, Carin,, 19, describe *ludi romani*, donde aparecen *salpistae, camptaulae, choraulae* y *pythaulae* en número de cien de cada clase. Pero con esto no se dice si cada grupo tocaba por sí separado o si actuaban a la vez. Aun en este caso podrían haber tocado todos la misma melodía, sin armonía.
30. Eliano, *Var. hist.*, IV, 2, dice el citarista Nicóstrato, viendo al citaredo Laódoco, que él prefería ser grande en un arte pequeño a pequeño en uno grande. Que también el auledo era inferior al citaredo lo sabemos por Cicerón: *Pro Mur.*, 13, 29: *ut aiunt in Graecis artificibus eos auloedos esse qui citharoedi fieri nom potuerint.*
31. Ateneo, XIV, 14 (¿refiriéndose a época alejandrina?),

Pero su mayor ocupación la hallaba la voz humana en la masa de canciones corales a que daba ocasión el culto. Aquí debe de haber tenido la palabra griega un enlace métrico y melódico con la música del que nosotros apenas podemos tener barruntos; nos será siempre incomprensible cómo lo métrico, con su enorme desarrollo, podía, sin embargo, ser plenamente popular.

También la elevación del canto coral se relaciona con un músico que, como Terpandro, había venido a Esparta de fuera, esto es, el cretense Taletas, que había sido llamado allá hacia la segunda mitad del siglo VII para restablecer en la alborotada ciudad la paz entre los ciudadanos, y que, según una leyenda anacrónica, había sido maestro de Licurgo. Sus precedentes cretenses pueden haber sido tanto el «solemne y tranquilo» culto de Apolo como el orgiástico culto de Zeus con sus «salvajes y enloquecedores aires de danza» y el ruido de armas de los curetes; de todos modos, los viejos cultos cretenses tenían algo de catártico en sí. En Esparta «perfeccionó la ordenación musical realizada por Terpandro»; creó particularmente peanes (canciones en alabanza de Apolo) e hiporquemas, o sea imitaciones «de acciones míticas por el ritmo y los gestos de la danza». Por esto se sirvió, además de su tradición cretense, de la «música y rítmica de Olimpo». Ya el peán fue con esto grandemente vivificado; pero «más animado» y «vivaz hay que imaginarse» el hiporquema. Esparta se convirtió en una capital de la danza, y para uno y otro sexo; en las gimnopedias «imitaban los mancebos los movimientos de la lucha y el pancracio, pero después pasaban a los más violentos aires de danza» báquicos; «también la pírrica, la danza

«la corona se concede al hilaredo y al auledo, pero no al bailarín ni al flautista».

de las armas, como favorito de los cretenses y lacedemonios, fue formado por los músicos de esta escuela, especialmente Taletas»; éste «compuso piezas hiporquemáticas para la pírrica, en ritmos rápidos y huidizos»,[32] y de la misma manera, Hiérax de Argos, el compositor de aires famosos para las Antesforias argivas, inventó la melodía para una danza que representaba el péntatlon, mientras que de otro maestro de aquel tiempo, el locrio epicefirio Xenócrito, se cuenta que inventó un modo especial «locrio o itálico» y que compuso ditirambos con temas «de la mitología heroica».[33]

De la abundancia de estas canciones corales apenas podemos hacernos idea. En cuanto una ciudad tenía algo que enviar, decir o preguntar a un dios famoso, enviaba además de sus tesoros, si podía, un coro con una canción compuesta y musicada especialmente, que tenía que cantar junto al altar y era llamada προσόδιον. Ya de los mesenios sabemos que cuando en tiempo de su séptimo rey enviaron por primera vez a Delos un sacrificio para Apolo, le acompañó un coro de hombres, para el que Eumelo, el supuesto autor también de la inscripción del arca de Cipselo, había compuesto y ensayado el prosodion, [34] y en el siglo v compone Prónomo, el maestro de Alcibíades, un canto como prosodion para Delos a los de Calcis junto al Euripo, entre otros.[35] A las grandes fiestas y a los templos famosos se solía enviar coros de muchachos con sacrificios. Y en adelante el lujo en el culto ya no consistía, para las grandes ciudades, en que un coro cantase cosas distintas, pues más de una melodía había existido siem-

32. Todo esto, según Müller, *Lit.-Gesch.*, I, p. 287 y s.
33. *Ibíd.*, p. 291 y s.
34. Paus., IV, 4, 1; 33, 3.
35. Paus., IX, 12, 4.

pre, sino en que una multitud de coros fuera apareciendo, y la nivelación panhelénica, o sea el canto de lo más notable fuera de su lugar o de la fiesta correspondiente, tuvo efecto sólo tarde.[36] La instrucción de los coros puede haberse hecho durante siglos sin notación, mediante el canto o haciéndoselo oír, por ejemplo, con la flauta. Pero en todo caso hubo un amplio cultivo popular de la música; Polibio, que con toda seriedad deduce el endurecimiento criminal de los arcadios de Cineta de que como una excepción habían abandonado la música, y desea su corrección ulterior, nos da (IV, 20 y sigs.) para el resto de Arcadia el siguiente cuadro: la música era por ley cultivada por todos hasta los treinta años; los niños aprendían de pequeños los himnos y peanes a los héroes y dioses del país; después, las melodías (modernas) de Filóxeno y Timoteo, con las cuales, todos los años, muchachos y jóvenes ejecutaban en el teatro, el son de flautas dionisíacas, los coros. Además, en las reuniones había canto alternado, pues como todos aprendían canto, nadie podía negarse a cantar. Además, se ejecutaban ἐμβατήριαι (cantos de marcha) con flautas y en marchas, y anualmente había (evidentemente muy artísticas) danzas de los jóvenes en los teatros. También había coros de doncellas, y todo esto porque, bajo las inclemencias del cielo, la música parecía inevitable para suavizar la vida toda.

36. Sobre la «abundancia de coros», compárese la queja de Platón: *Leyes*, VII, 800 c y s. Allí se trata de los coros alquilados de fuera que cantaban en los entierros en modos carios. Querríamos saber desde cuándo se les enseñaban a los coros famosas canciones de otros sitios, y desde cuándo se formaron coros en esta manera. Un coro que señala que es nuevo y todavía nunca cantado por otros, v. en Bergk, *Anthol. lyr.*, p. 533 [Diehl, II, p. 206]: «A ti, Baco», etc. ¿Cuándo y cómo se separaron finalmente el coro libre y el asalariado?

Por lo demás, en Esparta y en Tebas todo el mundo aprendía a tocar la flauta,[37] y lo mismo en Atenas, por lo menos hasta que Alcibíades, con su oposición, lo hizo pasarse de moda.[38]

Con esta cantidad de coros y el restante cultivo de la música, todo el pueblo, como ya antes hemos dicho,[39] había de ser musical desde su juventud, y juzgar a los citaredos, citaristas, auledos, etc., como verdadero aficionado. En el culto se mantuvo quizá mucho tiempo, junto a lo ya muy evolucionado, lo primitivo, y, por ejemplo, en el rito de los templos, se podía mantener lo antiguo en una época en que ya los coros se acomodaban al gusto contemporáneo.[40] Es seguro que con todas las limitaciones en que estaba encerrado aquel arte por la falta de un acorde de tres notas, la tardanza en aparecer la notación y su imperfección, la relativa pobreza de instrumentos, etc., alcanzó una gran perfección, pues de otro modo la música no hubiera llegado a ser paralela de las cosas más importantes de la vida.

* * *

Aquí tenemos que hablar de la danza, que representa un fenómeno del arte griego extraordinariamente rico. Su origen se busca unánimemente en lo mímico, como también le sucede a nuestra danza. Pero de esta última hay que hacer abstracción por completo. El movimiento conjunto es entre los griegos mucho más individual por los gestos, que en los pueblos meridionales

37. Ateneo, IV, 84, según Cameleón.
38. Plut., *Alcib.*, 2.
39. Tomo II, p. 195.
40. Paus., V, 15, 8, habla de lo que los eleos en su tiempo todavía cantaban en el Pritaneo de Olimpia, desde luego, algo vagamente, pero presuponiendo remota antigüedad.

resultan por sí mismos, y que alcanzan en la pantomima artística su cima. Pero junto con esta mímica, que encuentra en el movimiento mimético de todo el cuerpo su expresión, y en la que hay que contar con una gran inteligencia pantomímica en los espectadores, el griego tiene innato el sentido rítmico en gran medida, y así se forma de ritmo y mímica continuamente de nuevo la danza.

Sobre su historia da Ateneo[41] un variado montón de noticias, evidentemente ya sin entenderlas ni ver por su cuenta, con ideas falsas, como, por ejemplo, la de que (26) los antiguos artistas plásticos habrían estudiado mucho la gesticulación (desde luego, la de los hombres especialmente) y buscado los movimientos bellos y nobles; y éstos habrían sido trasladados (precisamenete de estatuas y pinturas) a la danza coral, y de ésta, a las palestras. Pero, ante todo, es importante que también este arte es considerado aquí y allá procedente de la época mítica, como sucede con la danza del γέρανος[42] y con la especie de baile que tomaba su nombre de Caria en Lacedemonia (καρυατίξειν) y que era atribuida a los Dioscuros.[43]

Tenemos, en primer lugar que tratar de algunas danzas muy extendidas. Éstas toman sus nombres ya de lugares determinados a los que pertenecían primitivamente, ya de cultos especiales; algunos nombres son también miméticos, como el «desgranar», la «liberación de culpa», la «lechuza», etc. De uso general era la danza con armas, la pírrica, que se consideraba como una preparación para la guera, y que en Esparta,

41. Ateneo, XIV, 25 y s.
42. Plut., *Teseo*, 21.
43. Luciano, *De salt.*, 10. Según esta obra (7), la danza comienza con el antiguo Eros y las filas de las estrellas; después manda Rea bailar a los Curetes y Coribantes, etc.

donde se conservó más tiempo, era practicada ya por los niños de cinco años;[44] además, la gimnopedia, bailada por muchachos desnudos, que parecía una representación de los ejercicios de la palestra y del pancracio,[45] y el hiporquema, en que todo el coro, bien de hombres, bien de mujeres, bailaba cantando.[46] Con el himno y el peán unas veces se bailaba y otras no. Pero lo específicamente helénico es en esto la extraordinaria riqueza en diferentes danzas populares, en que competían tribus, ciudades y lugares, y también se recibían cosas extranjeras. Unas veces se veían hombres y muchachos; otras, mujeres y doncellas, y mediante el cambio de danzas graves y alegres, campesinas y de armas, etc., debió de llegar a alcanzar la variedad más extrema.[47]

A esto hay que añadir las danzas de los coros preparados para determinadas solemnidades del culto; pues toda la poesía y música coral correspondía a una danza coral, y ya hemos visto antes[48] con qué gastos y qué lujo se verificaba la actuación de tales coros en una ciudad como Atenas. No había iniciación en los misterios sin danza; así la habían introducido Orfeo y Museo, que habían sido excelentes bailarines, e incluso la traición a los misterios consistía, conforme a esto, en

44. Lo que más tarde se consideró como pírrica era dionisíaca y mucho menos estricta; en lugar de lanzas se usaban tirsos y también νάρθηκες y antorchas; era una representación dramática de las luchas de Dionisio con los indios y de la historia de Penteo.

45. También esta danza fue relacionada en sus subgéneros (ὠσχοφορικοί, βακχικοι) con Dionisos.

46. Subdivisiones de ésta eran los προσοδιακοί y ἀποστολικοί o παρθένιοι y otros.

47. En el pasaje citado de Ateneo se habla de danzas que son μανιώδεις; ; una se llama παροίνιοσ; otra «incendio del Universo» (κόσμον εκπύρωσις); algunas eran γελοῖαι.

48. Tomo I, p. 287 y s.

«desbailar».[49] Y hasta de las danzas corales dionisíacas provino el drama, del que evidentemente más tarde dependió sin duda el desarrollo de la danza artística, con la εμμελεια, danza de la tragedia, la σίκιννις del drama satírico, y el κορδακισμός. Particularmente se nos informa de Esquilo[50] que inventó muchas figuras de baile y se las enseñó a los coreutas. También su maestro de baile ὀρχηστοδιδάσκαλος o ὀρχηστής inventó muchas figuras en las que las manos acompañaban a las palabras; se pudieron representar *Los siete contra Tebas* mediante puro baile (evidentemente que fuera de la representación trágica, por pantomima especial). Se dice que los antiguos poetas Tespis, Pratinas, Carcino y Frínico se llamaban bailarines, no sólo porque en sus dramas tenían la danza coral como cosa principal, sino también porque, aun fuera de su propia producción, eran maestros de baile para cualquiera. De Frínico se conserva un epigrama[51] en que se gloría de que la danza le ha proporcionado tantas figuras como olas levanta en el mar una noche tormentosa de invierno.

Junto a todo esto encontramos la danza como exhibición artística individual primitiva. Ante todo se encuentra relacionada con el juego de pelota, que era en sus movimientos casi una danza, y precisamente ya entre los feacios.[52] Ante los espectadores bailaba ya en tiempos primitivos el que tocaba un instrumento, y quizá también el que cantaba. Sabemos que los anti-

49. Luc., *De salt.*, 15. Sobre el ἐξορχεῖσθαι, v. t. II, p. 234.
50. Ateneo, I, 39.
51. Bergk, *Anthol. Lyr.*, p. 476 [Diehl, I, p. 65].
52. *Odisea*, VIII, 370 y s. Ateneo, I, 26, dice: «Los jugadores de pelota se preocupaban de la euritmia», y a propósito de esto cita del cómico Damóxeno la preciosa descripción de un jugador de pelota de dieciséis a diecisiete años: ἡ τ' εὐρυθμία τό τ' ἦθος ἥ τάξις δ' ὅση ἐν τῷ τι πράττειν ἢ λέ ειν ἐφαίνετο κτλ. Hubo hasta un tratadista sobre el juego de pelota.

guos citaredos hacían pocos movimientos con el rostro, pero muchos con los pies, y del flautista Andrón de Catania decía Teofrasto que había producido movimientos y ritmos a medida que usaba el cuerpo para tocar.[53] En el simposio encontramos, aparte bailarinas contratadas, por ejemplo, la pareja de niños que aparece en el *Convivio,* de Jenofonte, y una vez que los comensales habían bebido, una danza completamente grosera, incluso de los feos y viejos.[54] Completamente en contraposición a Roma, donde Cicerón podía decir, según es sabido:[55] *nemo fere saltat sobrius, nisi forte insanit, neque in solitudine neque in conuiuio moderato atque honesto*; la danza la practicaban, incluso en estado normal, hombres como Pitágoras y Sócrates. Aquél buscaba alcanzar mediante ella salud y agilidad;[56] éste, a quien muchas veces sorprendían danzando, solía decir que la danza es un ejercicio para todos los miembros.[57] Y, además, no todos los bárbaros pensaban como los romanos; Jenofonte halló entre los paflagonios danzas nacionales[58] muy peculiares y en parte dramáticas, a las cuales sus griegos contrapusieron las suyas.

En todas estas producciones estaba distribuido un mismo espíritu musical, de manera que no es ya para nosotros comprensible, pues cuando el arte plástico representa los movimientos de danza, sólo es un momento determinado y no puede retener la serie de ellos. Por último se produjo todavía en la época imperial la pantomima, que llenó el fin de la Antigüedad de la mayor alegría; el principal testimonio sobre ella es la obra de Luciano *De saltatione.*

53. Ateneo, I, 39 y s.
54. Ateneo, IV, 12. Teofr., Caracteres, 12.
55. *Pro Murena,* 6, 13. Otros pasajes en Pauly, VI, 716.
56. Porfirio, *Vit. Pythag.,* 32.
57. Jenofonte, *Symp.,* 2, 16.
58. *Anáb.,* VI, 1 y s.

* * *

Después de haber considerado brevemente la situación del arte orquéstrico musical, en cuanto lo permite nuestro conocimiento imperfecto, nos preguntamos ahora qué trascendencia tenían para los griegos estas artes, según sus distintos significados ante la concepción griega.

La magnitud de esta trascendencia resulta, sobre todo, de que la música se considera de origen remotísimo y divino, como ya hemos visto antes.[59] En todos sus aspectos, dice Plutarco de la música antigua,[60] era solemne, porque era invención de los dioses, y para él es Apolo el creador de la música. Muy peculiar era, además, la significación ética que era atribuida a este arte, y de la que están llenos todos los autores. La encontramos como medio de purificación y curación entre órficos y pitagóricos, y del propio Pitágoras se cuenta que él, con sus ritmos, canciones y ensalmas (ἐπῳδαῖς), curaba tanto las enfermedades espirituales como las corporales;[61] la música en él y de propósito aun no está separada de las fórmulas de medicina religiosa, esto es, de la magia. Pero todavía Teofrasto debió de dejar dicho que la música cura muchos daños de alma y cuerpo, entre los que se cuentan expresamente desmayo, terrores, locura sostenida largo tiempo, dolor de costado y epilepsia, lo cual se realiza tocando la flauta, y según la misma fuente,[62] Aristóxeno, discípulo de Aristóteles, el gran músico y teórico, curó mediante la flauta a un loco, después que éste había sido enfurecido

59. Cf. p. 83 y s.
60. Plut., *De mus.*, 14.
61. Porf., *Vit. Pythag.*, 30, 33.
62. *Apolonio,* en Keller, *Paradoxogr.*, c. 49.

en grado máximo por la trompeta.[63] Pero volviendo a Pitágoras, ¿qué hemos de decir de que él, en su persona, percibía también la armonía de los cuerpos celestes? Pues incluso el movimiento de las esferas acontecía según su doctrina «no sin música».

Y pensando ahora cómo la música guerrera acompañaba a la guera en cada momento, y la música sagrada al culto, cómo danzas famosas reunían la juventud de una ciudad entera en el culto solemne, cómo era inimaginable el envío de un sacrificio o de un exvoto sin el acompañamiento cúros completos, y finalmente, qué gran importancia alcanzó la música en el drama, tendremos una idea de la enorme extensión de su ejercicio. Desde pronto habrá sido una cuestión vital para la fiesta en los certámenes poéticomusicales la presencia de grandes maestros. Su solemne y grandiosa aparición la describe Herodoto, que debió de alcanzar cosas semejantes, con ocasión de Arión;[64] cómo de los marineros (que son griegos, esto es, en primer lugar, asesinos de compatriotas; en segundo, sensibles al arte) consigue el permiso de cantar con todos sus adornos, y ellos se lo permiten de buena gana para oír el canto del mejor cantor del mundo, y se retiran desde la popa hacia el centro del barco, sin duda, para dejarle espacio libre, y como él canta a la cítara el νομος ὄρθιόσ, antes de saltar al mar. El entusiasmo que semejante virtuoso podía despertar en una ciudad lo demuestra la

63. Sobre la relación de la música con el temperamento había, sin embargo, muy diversas opiniones. Por ejemplo, Plut., *Conjug. praec.*, 38: «Con razón acusa Eurípides a los que se sirven de la lira bebiendo, pues más convenía llamar a la música en las iras y pasiones que aflojar a los que están en los placeres».

64. Herodoto, I, 24. Sobre la pomposa aparición de un inhábil en las Pitias, quizá en tiempo de los Diadocos, cf. Luciano, *Adu. indoct.*, 8 y s.

historia, sin duda correspondiente todavía al siglo VI, del citaredo que en las fiestas de Hera de Síbaris levantó tal contienda, que fue asesinado junto al altar de la diosa revestido de su solemne atavío.[65] En los recitales, en especial de los citaredos, cuyo arte parece haber sido el más admirado, de tal manera corría todo el mundo al teatro,[66] que por parte de los enemigos se podían hacer cálculos sobre ello lo mismo que sobre la asistencia a las asambleas populares.[67] Al citaredo Aristónico de Olinto (hacia 350 a. de C.) le utilizó el conocido general persa Memnón por lo menos para hacer contar durante sus conciertos a la población de las ciudades del Bósforo, y un cierto Alejandro, frurarca de Eólida, contrató a los mejores virtuosos de Jonia, los flautistas Tersandro y Filóxeno y los cómicos Calípides y Nicóstrato, y anunció una gran representación. Y cuando de las ciudades vecinas vino todo el mundo y el teatro estaba lleno, lo rodeó con sus soldados y bárbaros, se apoderó de los correspondientes hombres, mujeres y niños y sólo los dejó en libertad mediante crecidos rescates.[68] El que quería ser escuchado se encontraba en seguida delante de la población completa de una ciudad, que disfrutaba en cualquier parte, y sobre todo en el teatro de una ciudad, el placer, tan apreciado por los griegos, de estar reunidos en masa. Este público debe de haber estado, sin embargo, acostumbrado a escuchar con el mayor silencio, pues, como hemos dicho anteriormente (pág. 184), es para nosotros un completo enigma cómo un instrumento de cuerda simplemente pulsado o herido con el

65. Eliano, *Var hist.*, III, 43.
66. Atenas, tenía para esto desde Pericles un local especial en el Odeón.
67. Cf. tomo I, p. 260.
68. Polieno, V, 44, I, y VI, 10.

plectro, resultaba audible en amplios espacios con su pequeña resonancia.[69]

Que en la música se presentase también pronto la parodia[70] es con esta difusión general de las prácticas musicales tan natural como que hubiese quien estaba obligado a aborrecer la música; por ejemplo, un marido que no puede soportar los címbalos y timbales de su mujer nos lo presenta Plutarco.[71] Una señal extraordinariamente importante para la significación de la música en la vida griega es que la literatura se ocupó pronto en ella, mientras que durante largo tiempo dejó de lado a las artes plásticas. Plutarco[72] atestigua que la mayoría de los platónicos y los mejores peripatéticos, y también gramáticos y armónicos, habían tratado sobre la antigua música y su decadencia; en Sición conoció él un catálogo que enumeraba poetas y músicos en serie cronológica y tenía por autor al discípulo de Aristóteles, Heráclides, y una enumeración cronológica semejante ofrece el mármol de Paros que se ha conservado. Una variadísima actividad literaria sobre la música desplegó el gran peripatético Aristóxeno de Tarento, cuya obra, conservada, sobre los *Elementos de la Armonía* (Ἁρμονικὰ στοιχεῖα), ofrece en tres libros una teoría de la música, mientras que sus otras obras perdidas, conocidas sólo por títulos y fragmentos, estudiaban la rítmica, los instrumentos, la historia de la música y temas semejantes.

La ocupación de los filósofos con el tema nos resulta fácilmente comprensible si pensamos que los griegos

69. Según Ateneo, VIII, 19, había de Timoteo una melodía de cítara que se llamaba *La tempestad*; a esto decía, burlándose, el flautista Dorión, que él también había visto una tormenta mayor en una olla de agua hirviendo.
70. Cf. Ateneo, XIV, 42.
71. Plut., *Coniug. praec.*, 45.
72. Plut., *De mus.*, 3.

eran afectados por la música, y precisamente por la suya, tan incompleta y mediatamente conocida por nosotros, de una manera completamente misteriosa, mágica. Y aquí se trata de una relación absolutamente única, que nos parece que no ha vuelto a ser así en toda la historia de la cultura,[73] a saber, en la relación íntima de la música con la educación y el Estado. Ya hemos considerado antes[74] la manera cuidadosa con la que Esparta se aseguró oficialmente de la música. Había, desde luego, un profundo convencimiento del aspecto político del arte, y éste encuentra principalmente expresión en Platón, en el importante pasaje *De re publ.*, III, 398 y sigs. Él mismo hace un severo juicio acerca de los tonos y los ritmos que deben ser permitidos en su Estado pedagógico,[75] y pasa después a una proposición general sobre las circunstancias del ser, en la que sostiene como evidente la identidad de lo bueno con lo bello y de lo feo con lo malo. Asimismo la pintura está llena de las mismas leyes que la rítmica musical y lo está asimismo todo trabajo que tenga que ver con el dibujo y la pintura: tejer, bordar, arquitectura y construcción de utensilios; sucede también asi con cuerpos y plantas, pues lo mismo se encuentra en ellos belleza y fealdad, y la fealdad y la falta de ritmo y de armonía están emparentados con malos discursos y malas costumbres, pero sus contrarios, con virtuosos y buenos; y luego viene la parte especial sobre la policía artística que él en su Estado encuentra necesaria para la educa-

73. Aquí correspondería desde luego un paralelo con la posición de la música en Oriente, si de ésta supiéramos algo. De los judíos hay sólo noticias de música sagrada.

74. Tomo I, p. 153 y s.

75. Cita aquí, entre otros, el μιξολυδιστί como una θρηνώδης ἁρμονία, de la cual justamente dice Plut., *De mus.*, 16, que como παθητικόν, unida con el dórico como μεγαλοπρεπής, conviene a la tragedia.

ción de la juventud; el principal alimento, desde luego, consiste siempre en la música, porque ritmo y armonía es lo que más penetra en el interior del alma y lo que en ella arraiga más firmemente.[76] Cambios en la música llevan consigo, como se dice en otro lugar,[77] los mayores cambios en el Estado, y por eso los vigilantes de su Estado ideal deben edificar la fortaleza de éste sobre el firme cimiento de la música.

Tales afirmaciones serían importantes aun en el caso de que Platón hubiera exagerado cien veces más. Permiten concluir sobre una enorme impresionabilidad en un terreno en el que ahora todo el Occidente, e incluso el Sur, parecen obtusos, y por ellas comprendemos, no sólo la sensibilidad general para todas las artes, sino especialmente también la posibilidad del gran entusiasmo dionisíaco que se repetía periódicamente entre los griegos. Nos referimos aquí todavía al ya citado capítulo de Estrabón sobre el culto[78] como ocasión de fiesta solemne; en él se deduce del origen divino de la música la proposición de que ella enlaza al hombre gracias al goce y a la belleza artística con la divinidad, y también la ordenación de las costumbres es a ella atribuida según las doctrinas de los filósofos, puesto que todo lo que eleva los sentidos está cerca de los dioses. Y según se espera de la música la curación de las enfermedades, se la considera también apta para restablecer la paz en las discordias civiles y se está en guardia contra las innovaciones musicales. Los anfictiones, por

76. Plutarco, *De must.*, 26, conoce esta relación de la música con la educación. Sabe que los antiguos creían deber formar las almas de la juventud y templarlas para lo bello.

77. Platón, *De rep.*, IV, 3. En la *Vita Platonis*, de un anónimo, se dice que, según Platón, las γράμματα forman lo λογιστικόν del alma, la música lo θυμικόν, la gimnasia lo ἐπιθυμητικόν. De la música actual nadie espera ni exige esto.

78. Estrabón, x, 3, 9 y s., 467 y s. Cf. tomo II, p. 252.

ejemplo, ejercen suspicaz vigilancia sobre la música de los concursos de Delfos, y entre otras cosas, según dijimos ya antes,[79] rechazan la combinación de flauta y canto a causa de su melancólica impresión, y en general, poetas, pensadores y políticos tienen el mayor cuidado frente a un comportamiento sin riendas en el reino de los tonos, y muy especialmente frente al desbordamiento de la música instrumental; ellos desean atar la música a una sola tarea: la de que, como melodía espiritualizada, reproduzca de manera conmovedora el pathos y el sentimiento.

Ante todo, como Platón también dice,[80] no se deben mezclar los géneros. Himnos, lamentaciones (θρῆνος), peanes, ditirambos, melodías citarédicas deben conservar su carácter particular, y no se debía emplear el de una melodía en la ocasión donde correspondía el de otra. La decisión de si ocurría esto, y también el derecho de castigar debía de estar, como en el buen tiempo antiguo, no en la gritería inmusical de la muchedumbre, sino en los inteligentes, que escucharon en pleno silencio la ejecución hasta el fin. También Plutarco[81] observa, cuando habla de esta permanencia en lo una vez adquirido, que no permitía ningún cambio caprichoso de melodías y de ritmos, que los aires musicales no se llamaban en vano νομοί (leyes). Así pudo la antigua música mantenerse en su limitación a pocas cuerdas y en su simplicidad y solemnidad, y precisamente en diligente abstinencia, ya que a los artistas les hubieran sido conocidos medios más ricos, y los antiguos (y muy moderados) innovadores se mantuvieron dentro de lo bello (καλὸς τύπος.).[82] También las Polis que

79. Cf. p. 191.
80. Platón, *Leyes*, III, 15, 700 b.
81. *De mus.*, 6.
82. *Ibíd.*, 12, 18, 21.

conservaron mejor sus leyes —Plutarco cita a Esparta, Martinea y Pelene; Platón, a Esparta y Creta— se mantuvieron durante mucho tiempo estrictamente dentro de la antigua música,[83] y por lo que hace a los instrumentos, grita Pratinas, el contemporáneo de Esquilo, encolerizado de que se quiera someter el coro en su canto a los flautistas, en vez de lo contrario: «¡Al canto ha dado la musa el señorío! La flauta debe venir en el coro después, pues es la servidora... ¡Que se calle el frigio (flautista), que quiera sonar más que el cantor hábil en recursos! Arroja al fuego el tubo que gasta saliva», etc.[84]

La lucha contra innovaciones musicales encuentra su más clara expresión en la historia del citaredo Timoteo de Mileto, el cual, porque había elevado el número de cuerdas de siete a once, le fue quitada por los espartanos la cítara y colgada en el pórtico Esquias.[85] Pero este conservadurismo era entonces (Timoteo murió viejo en 357 a. de C.) quizás, aun para los espartanos, demasiado tardío, aunque, como ya se ha dicho, les es atribuida también en otras cosas piedad para las antiguas formas. En todas partes se había presentado ya hacía mucho la gran descomposición de la vida griega y con ella, según el modo de ver griego, como una de sus causas, la de la música, y desde el fin de la guerra del Peloponeso dominaba lo que Platón designa como teatrocracia, en daño de la poesía y de todo el estado espiritual de Grecia. La música teatral se había convertido en señora absoluta de la música, y den-

83. *Ibíd.*, 32, 42. Platón, *Leyes*, II, 5.
84. Ateneo, XIV, 8. Bergk, *Anth. lyr.*, p. 475 [Diehl, II, p. 125].
85. También a Frinis, según Plutarco, *Agis*, 10, el éforo Ecprepes le rompió con el hacha dos cuerdas de un instrumento de nueve, y de una ejecución semejante por los argivos informa Plut., *De mus.*, 37.

tro del teatro influían, no ya los sabios jueces de los concursos, sino la masa, que ya no se dejaba regir con orden y deseaba decidir con su alboroto; los espectadores se habían convertido en espectadores con voz, como si comprendieran qué era hermoso y qué no en cosas musicales. ¡Y si hubiera sido por lo menos una democracia de hombres libres! Pero predominó la pretensión de todos de entenderlo todo, que tuvo como consecuencia la audacia en el juicio. Culpables fueron los poetas mismos, que en salvaje entusiasmo (βακχεύοντες) y obedeciendo en exceso al placer de los sentidos (ἡδονή) mezclaban trenos con himnos, peanes con ditirambos, con piezas de flauta imitaban piezas de cítara, y, en resumen, todo lo mezclaban con todo, y por ignorancia sobre la música sostenían que la música no tenía ningún sistema (ὀρθότης) y era juzgada la mejor por el placer del oyente, valiera éste algo o no. Con tal estilo de producir y de razonar ofrecieron a la muchedumbre aquel temperamento sin leyes y aquella osadía como si estuviera en condiciones de juzgar.[86] Y puesto que el festín de los oídos era lo decisivo, toda idea de un fin pedagógico de la música llegó naturalmente a perderse;[87] pero la concesión de que la música ha de ser juzgada según el placer sensible (ἡδονή) que despierta, el mismo Platón debe de habérsela hecho hacer a su ateniense,[88] sintiendo que no podía nadar completamente contra la corriente; podía salvar la buena causa, procurando que, por lo menos, fuera el placer de los inteligentes y no el de cualquiera.

En qué medida alcanza a los distintos músicos la responsabilidad por la decadencia es juzgado de diferentes maneras. Había jueces severos para los que

86. Todo esto, según Platón, *Leyes*, III, 15.
87. Plat., *Gorg*, 501 e y 502. Plut., *De mus.*, 27.
88. *Leyes*, II, 658 e.

las novedades del maestro de Píndaro, Laso de Hermíona, resultaban sospechosas,[89] y, sin embargo, este atrevimiento y riqueza parecen haber estado unidos aún a las reglas. Más razón había, desde luego, cuando el cómico Ferécrates acusa a los ditirámbicos que, a partir de la guerra del Peloponeso y en la primera mitad del siglo IV, disfrutaban del favor del público. En un extenso fragmento citado por Plutarco[90] hace él aparecer a la Música con la figura cambiada, y a la Justicia, que le pregunta la razón, le responde: «Causantes de mi mal son Melanípides, que me hace andar y parecer más floja con doce cuerdas... Después me rebajó Cinesias, el maldito ático, con sus desviaciones enarmónicas, tanto, que por decirlo así confundió derecha e izquierda... Frínico introdujo un torbellino propio, me dobló y retorció y destrozó completamente poniendo en cinco cuerdas doce armonías. Y todavía habrían todos éstos podido pasar si no me hubiera echado Timoteo por el suelo y azotado..., y no hubiese superado a todos con los raros rastros de hormiga por donde me llevó, etcétera.» De los aquí citados, en Aristófanes, Cinesias es criticado por su pomposa y hueca expresión e innovaciones métricas; Frínico, por sus ringorrangos; Cinesias es también reprendido por Platón; Plutarco dice de Crexo, Timoteo, Filóxeno y sus contemporáneos, que emplearon los medios más groseros y que fueron buscadores de novedades y picados sólo del encanto del momento y del éxito.[91] Filóxeno, muerto

89. Plut., *De mus.*, 29, dice (según la traducción de Müller, *Lit.-Gesch.*, I, 389) que él había dado «a los ritmos de sus canciones una contextura ditirámbica y movimiento más libre, en lo que le ayudaba la politonía de las flautas que empleaba preferentemente», y añade: «usando de más sonidos y más diseminados, llegó a cambiar la música anterior».

90. Plut., *De mus.*, 30.

91. Plut., *De mus.*, 12.

en 380, a quien ataca Aristófanes en el *Pluto*, aparece más tarde en Antífanes como clásico; pero Aristóxeno le cita, sin embargo, junto a Timoteo como los modelos a que se dedicó el tebano Telesias, educado en la mejor música clásica, cuando se había dejado turbar completamente por la música escénica y colorista.[92] Finalmente, Dionisio de Halicarnaso[93] dice que los poetas ditirámbicos cambiaron frente al estilo anterior también los tropos (aquí géneros), y en una misma canción presentaban dórico, frigio y lidio, y había asimismo cambiado en las melodías, empleándolas ya enarmónicas, ya cromáticas, ya diatónicas; en los ritmos se portaron, según él, con todo descuido y a capricho los de la escuela de Filóxeno, Timoteo y Telestas, mientras que entre los antiguos el ditirambo era aún ordenado.

En todo caso, en esta música, que no era viril, divina y agradable a los dioses, sino quebrantada (*κατεαγυῖα*), presentada a las masas de espectadores como una charlatanería,[94] ya no tenía la precedencia la poesía; en cambio, la parte instrumental tenía mucha importancia, según noticia que se nos da de que, a partir de Melanípides, los flautistas ya no recibían su salario del poeta, y, por consiguiente, ya no dependían de éste y el director.[95] También que fueran pagadas enormes sumas por instrumentos, por ejemplo, el flautista Ismenias, siete talentos por una flauta,[96] pertenece a lo mismo. Un fenómeno particularmente crítico fue,

92. Plut., *De mus.*, 31.
93. Dionisio de Halic., *De comp. uerb.*, p. 19, 43 ed. Sylburg [85 Usener-Raderm.].
94. Plut., *De mus.*, 15.
95. Plut., *De mus.*, 30. O. Müller (*op. cit.*, II, 284) supone que eran asalariados especialmente por los empresarios de la fiesta.
96. Luciano, *Adu. indoct.*, 5.

desde luego, el desarrollo del virtuosismo, que hay que distinguir, sin embargo, de la gloria de los primitivos cantantes, como una grieta en el antiguo gran estilo de la música. Así como ahora el comediante aislado espera una gloria individual y grandes ganancias como pantomimo o representante de papeles en solo, también sucedió esto con los músicos individualmente; de un citaredo ateniense se cuenta que siempre que se presentaba al público percibía como salario un talento por día.[97] Y para el ditirambo tuvo, aparte que quedara completamente desligado del culto, las mayores consecuencias el que renunciara a toda repetición y regularidad antistrófica y se moviera en ritmos y tonos que solamente «dependían del efecto y humor del poeta» y cambiaban de continuo.[98]

Esta evolución era incontenible. Aun cuando un artista al principio fuera objeto de burla por sus innovaciones, podía él recordar cuán proféticamente Eurípides le había aconsejado antaño a Timoteo tener ánimos, diciéndole que el público pronto le seguiría los pasos.[99] En el fondo se deseaban las innovaciones, y así podía Anáxilas, un cómico de la comedia media, comparar a la música con Libia, que cada año produce un nuevo monstruo.[100] Platón hace a un ateniense que designe la corrupción que él ha de reprender necesaria-

97. Un atrevido empleo de la vieja gloria aédica en un virtuoso, Anaxénor, que era un favorito de Antonio, lo trae Estrabón, XIV, 1, 41, 648. Su patria, Magnesia del Meandro, le hizo sacerdote purpurado del Zeus Sosípolis, y le dedicó en el teatro una estatua de bronce con la inscripción: «Bello es oír a este cantor, que es comparable en la voz a los dioses». Por el contrario, había, según Ateneo, VIII, 18, un «antiguo» refrán: «A un flautista los dioses no le inspiraron inteligencia, pero con soplar, también la inteligencia vuela».

98. Cf. O. Müller, *Lit.-Gesch.*, II, p. 289.

99. Plut., *An seni sit.*, 23.

100. Ateneo, XIV. 18.

mente, como incurable y muy avanzada;[101] pero Aristóxeno, el primer historiador de la música, es ya en la segunda mitad del siglo IV completamente un *laudator temporis acti.* Dice: «Puesto que las masas de espectadores se han rebajado a la barbarie y esta música vulgar ha caído en gran corrupción, nosotros nos acordamos todavía demasiado poco de cómo fue la música antaño», y a esta minoría la compara con los últimos helenos de Posidonia, que también cuando se reúnen entre sí sólo pueden lamentarse de su nacionalidad.[102]

101. Platón, *Leyes*, II, 5, 660 c.
102. En Ateneo, XIV, 31. Cf. tomo I, p. 416.

IV

LA POESÍA FUERA DEL PURO HEXÁMETRO

1. Consideración general

Así como para la música de los griegos sería necesario un paralelo con el desarrollo musical de los otros pueblos antiguos, así también el desarrollo de la poesía lírica en sus distintos géneros, para conseguir un resultado en la historia de la cultura, habría de ser comparado asimismo en paralelo entre los griegos y los otros pueblos civilizados. Y en cierta medida, verdaderamente, la lírica griega, tan poco completa como la poseemos, se puede poner al lado de la de varias naciones occidentales, si bien sólo la poesía y no la música que la acompañaba. Entre los griegos, como entre los occidentales desde el siglo XI, es un desarrollo libre, realizado en distintos lugares, maestros y escuelas, entre legos —junto al cual la poesía y música religiosa tienen su campo propio—, con el consiguiente paso de lo local a lo más bien nacional. Con los pueblos asiáticos, por el contrario, apenas sería posible un paralelo.

Puede haber habido entre los griegos una época en que, fuera del epos y de los dos géneros que representó Hesíodo, sólo existieran melodías populares con estribillo. Sobre este arte épicomítico, religioso, solemne, de las estaciones del año, apareció la lírica griega como una creación completamente espontánea, no como la occidental, que al menos tenía como precedente el

himno latino eclesiástico. La elegía puede haber aparecido como una grandísima innovación, como una especie de decadencia.

El polo opuesto de la lítica griega es la lírica actual. Ésta no conoce en absoluto fronteras exteriores ni ninguna otra ley que la que para sí misma se traza, y busca además su camino desde la opresión hacia el goce; por el contrario, la griega estaba enlazada por el canto, la sociedad, los instrumentos y la danza a una doctrina circunstanciada y una ejecución exterior, que hacían imposible que se dispersase a todos los vientos.

* * *

Nuestra consideración de la poesía griega no tiene la pretensión de una ojeada históricoliteraria; atendemos sólo a la poesía como libre exteriorización de la vida y como una fuerza de la nación. La nación, las distintas clases, tienen en ella, según tiempo y lugar, la más diversa participación, y el acento carga ora aquí, ora allá. Desde los rapsodas épicos para abajo, pasó la poesía a las manos más distintas; pero permanece elevado arte, las formas se respetan hasta el último detalle y transcurre largo tiempo hasta que pasa de lo antiguo a algo nuevo, lo cual acontece sólo después que ha sido vertido en lo anterior todo el contenido posible. Así se desarrolla la poesía, lenta y consecuentemente; los distintos géneros se desprenden a medida que llega la hora de su madurez; ninguna literatura extranjera, ninguna religión con fuentes extranjeras se mezcla turbadoramente; y así resulta en la exposición inevitable la enumeración según las formas.

Un gran número de poetas disfrutó la celebridad desde el principio y la conservó a la larga, mientras que su complicación en los destinos y hechos de su

tiempo no les quitó nada de su perennidad. Sus poemas fueron reunidos pronto y de seguro que muy completos, y sólo es cosa de la mala suerte que fuera de los trágicos y de Píndaro se haya salvado tan poco. Los griegos posteriores estaban en posesión plena de sus documentos poéticos y los recibían con la conciencia de un desarrollo realizado.

Poesía y pueblo, mejor, poesía y ciudadanía, se correspondían aún. Para esta poesía no había aún separación entre cultos e incultos; era, desde luego, accesible a cualquier persona libre; de su fundamento primitivo, el mito, sabían lo mismo los pobres y los ricos, de la misma manera que el culto era cosa de todo el mundo. Y al mismo tiempo era la poesía un elevado arte.

¿En qué medida era la métrica, que entonces se desarrolló con libertad y variedad de que no hay otro ejemplo, cosa de cada oyente? Sin duda que el continuo ejercicio de danzas y coros para el culto y las solemnidades habían formado en alto grado el oído, incluso del hombre vulgar. Pero, con todo, la lírica coral, aun cuando comprensible para el pueblo, era un arte difícil y de tres aspectos, y el maestro necesitaba un estricto aprendizaje; por eso suelen ser citados en los líricos corales y en los trágicos los maestros de cada rama especial.[1] Mientras que hoy cualquiera, en cuanto ha pasado en el instituto de escandir, se hace autodidacto para todo lo demás, había allí escuelas de poetas con maestros y discípulos, y como las cosas se

1. Por ejemplo, el padre de Píndaro, Escopelino, que era flautista a su vez, enseñó a su hijo a tocar la flauta; pero reconoció en él unas dotes que él no podía formar por completo, y se lo entregó al famoso poeta y músico (μελοποιός) Laso, para que lo instruyese, y por éste fue formado en la lírica. *Bios* I, en Westermann, *Biogr.*, p. 90.

tenían por difíciles y en parte por muy discutibles, no es ello lo extraño para nosotros, sino el que se mantuvieran establemente géneros y formas una vez logrados.

2. La elegía

Desde luego, había en la poesía popular y religiosa viejas formas de distinta especie;[2] pero hasta aproximadamente 700 a. de C. la única forma artística en que todo se forjaba era el hexámetro, al que también se sometió Hesíodo; él era la forma de la consideración, así como del sentimiento lírico subjetivo, lo mismo que del relato.

Lentamente se crearon nuevas formas; pero los griegos, en cambio, con gran arte, mantuvieron para ellas lo mejor. Así fue el caso con los dos géneros que surgieron casi simultáneamente, la elegía y el yambo. Aquélla, a la que ahora nos dedicamos, tuvo como presuposición que viniera a unirse con el hexámetro su maravillosa contraposición, el pentámetro,[3] en la combinación que se llamó ἐλεγεῖον; de ella recibió más tarde todo el poema el nombre de ἐλεγεία,[4] pues los géneros de la poesía se denominaban preferentemente por el metro y por su forma externa; pero estas for-

2. Los restos conservados de los *carmina popualaria* véanse en Bergk, *Anthol. Lyr.*, p. 531 y s. [Diehl, II, página 192 y s.], entre ellos particularmente el hermoso cantar de petición «Llegó, llegó la golondrina». La εἰρεσιώνη homérica está, por el contrario, compuesta en hexámetros.

3. En alabanza del pentámetro, cf. O. Müller, *Lit.-Gesch.*, I, p. 190. La veneración por el dístico se reconoce en la noticia de que Pigres, el hermano de Artemisia, intercaló pentámetros entre hexámetros homéricos. Véase Bähr, en Pauly s. v. Pigres.

4. Por el contrario, la palabra ἔλεγος, más antigua y quizá tomada de Asia, designa ya especialmente una lamentación.

mas eran elegidas en la medida en que se disponía de varias, con la mayor atención a la clase de sentimiento correspondiente y al estado de ánimo.

A la elegía correspondía —claro que cuando se cantaba y no se recitaba meramente— siempre y exclusivamente la flauta (v. anteriormente, pág. 191); el lugar propio para la elegía (quizás hasta con demasiada exclusividad), el banquete; en especial su última parte, el κῶμος.[5] Su contenido es cualquier sentimiento conmovido, y no sólo la queja ni en absoluto el lamento amoroso. Los acontecimientos y situaciones del presente despiertan en el poeta bien esperanza, bien temor, y le mueven a reproches o consejos; es innecesaria una división en elegías guerreras, políticas, simposíacas, eróticas, trenéticas y gnómicas; pero, según el humor, la elegía es todo esto. Lo que se conserva tiene preferentemente carácter parenético, muchas veces velado hasta ser meramente gnómico; esta poesía habla con belleza y comodidad, no grandiosamente abrupta, como las formas líricas posteriores.

Del mismo principio nos quedan restos de estilo muy importante: la hermosa excitación de Calino al valor, y la «legalidad» y las «exhortaciones» de Tirteo. Estos poemas son de gran efecto típico; estaban compuestos para ser recitados en campañas por un guerrero particularmente hábil, por la noche en el campamento, después del peán, y por ellos recibía el guerrero una porción de carne mayor.[6] Todavía ahora excitan nuestro ánimo sus exhortaciones a la muerte del héroe en la batalla, a pesar de la escasa simpatía que nos inspira Tirteo por haber entrado al servicio de

5. Cf. O. Müller, *loc. cit.*
6. Sobre la personalidad de Tirteo, que quizá presentó sus poemas en el banquete, v. Estrabón, VIII, 4, 10, 362. Cf. también tomo I, p. 154.

Esparta. Él es en el fondo la parénesis viva, en persona, querida y provocada por el Estado, y continuamente recita en las συσσιτίαι. El laconismo no permitía ninguna elocuencia de la llamada patriótica, pero sí, en cambio, esta elegía, en cierto modo patentada. En tiempo de guerra cantaban también las elegías de Arquíloco, de las que se han conservado muy hermosos fragmentos, entre ellos el frívolo modelo jónico del horaciano *relicta non bene parmula* (fr. 6 [6 D.]). Junto a esto se expresa también la alegría del banquete y del amor y la tristeza por los muertos; una elegía como la dedicada a los amigos que perecieron en el mar (9 [7 D.]), desde luego que era recitada ante el banquete fúnebre, y hay que distinguirla de un treno. Cuando después Jonia sucumbió ante los lidios, este género poético eminentemente jónico tomó una dirección más bien hacia el goce y el amor. Esta transición la señala Mimnermo (630-600 a. de C.), que, junto a la elegía guerrera, cultivó especialmente la elegía erótica. En los fragmentos de él conservados predomina la melancólica consideración de la brevedad y caducidad de la vida, que recuerda el *Eclesiastés* o libro de la Sabiduría; se trata de invitaciones a la alegría con el oscuro fondo de la invertidumbre. Más tarde pone Solón todos los aspectos de su agitada vida en la elegía, antes y después de su legislación, en los más diversos tonos, de exhortación, de advertencia, de meditación y de alegría. Hay que reconocer que en sus *Exhortaciones*, después de un hermoso principio, resulta en parte muy divagador y prosaico; pero siempre está animado de un hermoso impulso, y se ve en él un hombre que se ha puesto clara y seguramente a su tarea. Su elegía parenética de lamentación y las políticas y guerreras de Calino y Tirteo son lo único que entre los griegos tiene alguna relación con los profetas judíos; pero en ellos

no hay que señalar ningún pasaje como Isaías, 60: este único, pero poderoso tono, es la ventaja que tiene la teocracia sobre la Polis.

Un poeta enigmático es Teognis de Megara (hacia 500 a. de C.). Mucho de sus casi 1.400 versos que conservamos es fragmentario, y que las cosas estén en el orden debido no hay que pretenderlo; pero con cambiar el orden, como ha intentado Welcker, tampoco se puede remediar, y en muchos casos hay que decir que el trozo correspondiente ha sido compuesto desde el principio como sentencia breve y que no es ningún fragmento. Tales poemas leídos son sólo fragmentarios, de modo semejante a *Los trabajos y los días* de Hesíodo, y la explicación de la brevedad consiste muchas veces en que la amargada hartura de vivir, que se expresa en uno o dos dísticos, le corta a Teognis el posible hilo de la elegía. Él es fundamentalmente, incluso cuando exhorta, más bien gnómico (recogiendo experiencias) que parenético;[7] sus exhortaciones sobrepasan raras veces el tono de Hesíodo; pero sólo lo propiamente parenético puede alcanzar lo lírico. Su supremo tono parenético es el «¡Soporta!», que se dirige a sí mismo (1029). Puesto que con excepción de los pocos trozos simposíacos, casi nunca es momentáneo y ni magnifica ni considera horrible ningún momento ni situación, su parenesis es casi siempre general y fría.

Los trozos políticos están, en parte, en su tono visiblemente emparentados con Solón; propiamente elegíacos son algunos proemios a dioses (del principio), que podrían ser comienzos de elegías; en primer lugar, los celosos apóstrofes llenos de melancolía dirigidos a

7. Perfecta prosa gnómica contiene, por ejemplo, el largo trozo (903 y s.) sobre ahorro y despilfarro.

su joven amigo Cirno, que se podrían llamar ya epístolas mejor que cualquier otra parte de la elegía, en cuanto el exhortado no se imagina ya como presente, y cuando no influye respecto de éste ninguna relación pasional, surge como por sí sola la epístola poética. Hermosamente elegiaco es, por ejemplo (373), el reproche a Zeus por tratar igual a buenos y a malos; un anuncio de que el enemigo está dispuesto (549) podría ser el comienzo de una elegía guerrera, y es auténticamente momentáneo; se expresa enérgicamente (599, confróntese 811) el desprecio contra un amigo traidor; aquí ha hecho el verso el desengaño, y buena es también la felicidad que se desea en la navegación (691). Los trozos simposíacos son, en parte, verdaderos discursos a la mesa. Recordemos el poema donde él se reconoce ebrio (503) y aquel en que busca la vía media entre el nada y el demasiado (837); además, las cosas del tiempo de la guerra médica, por ejemplo, la plegaria para la conservación del humor megarense (757, cfr. 773), el saludo al vino (873), el regalo de vino (879), la disculpa (939), la decisión de vivir bien mientras se siga viviendo (983), la propuesta de cesar en el banquete (997), la serie de dísticos (1037 y sigs.). Por el contrario, no son momentáneos los poemas donde él habla de la compañía en los banquetes (293, 309, 497); también en la elegía más larga a Simónides (467) da buena doctrina sobre los banquetes. Las breves historias a Cleristo y Simónides (511 y 667) no son tampoco discurso en el banquete, sino más bien epístolas poéticas. Una de las más violentas amarguras momentáneas es el pasaje (1197) donde percibe el canto del pájaro que llama al campesino al arado, y con esto se acuerda de la propiedad perdida. Las cosas eróticas (desde 1231) son, en parte, con toda seguridad, suyas, y en verdad fragmentos de elegías, e incluso,

en parte, elegías completas; en todo caso, es la mayor parte viejo y distinto de los poemas parecidos de la *Antología.*

Es hermosa la elegía simposíaca que Jenófanes compuso para un sacrificio con banquete, y donde él solo desea que todos puedan llegar a casa sin ayuda. Notables para este género de elegía son los discursos que él se dirige. Jenófanes fue absolutamente uno de los primeros que polemizaron contra el mito, y así desea también que en éste se presenten sólo cosas nobles (ἐσθλά), o sea conversaciones sobre la bondad, y no batallas de titanes, gigantes y centauros, que son «mentiras (πλάσματα) de los antiguos» o recuerdos de violentas luchas, esto es, política, en la que nada es bueno.[8] En un fragmento condena también la sobreestimación del atletismo a costa de la sabiduría. Plenamente simposíacos son los fragmentos de Ion, de los cuales el segundo parece haber sido recitado en un banquete de los Prócidas,[9] lo mismo que los enigmáticos fragmentos de Dionisio Calco.[10] Con Critias,[11] por el contrario, se presenta la enumeración como falsificación retórica de la poesía, la cual no era esto en el epos primitivo; cita un número de invenciones por lugares, para decir finalmente que la vencedora de Maratón (Atenas) es la inventora de la cerámica, criatura de la rueda, la arcilla y el horno. Si se puede aquí pensar en una burla de la elevada cultura de los atenienses, en lo demás, se encuentra, por el contrario, clara prosa en el trozo sobre la moderación de los espartanos en el

8. Bergk, p. 35. [Diehl, I, p. 53 y s.] ¿Pensó él en su filosofía como objeto de conversación? Ésta, desde luego, apenas se habría acomodado al banquete.

9. Bergk, p. 95 y s. [Diehl, I, p. 74 y s.]

10. Bergk, p. 98 y s. [Diehl, I, p. 74 y s.]

11. Bergk, p. 103 y s. [Diehl, I, p. 81 y s.]

vino, donde se celebra cómo evitan el beber antes y el sistemático beber en rueda, lo que es muy provechoso para el cuerpo, etc. Mucho más hermoso es el fragmento en hexámetros de Critias sobre Anacreonte; pero la íntima necesidad de la elegía podía estar ya entonces en desaparición. Una parte de su contenido se la quitó desde luego la epístola y el epigrama, hacia el que ya en Teognis encontramos la transición, y lo gnómico podía renunciar al hexámetro y el dístico, pues ya hacía mucho tiempo que lo venía sosteniendo el yambo, especialmente en su sello dramáticosentencioso en Eurípides y la comedia nueva.

Simple enumeración para sustituir el deficiente impulso interior se encuentra ya en Antímaco, precisamente en la famosa elegía a su amada difunta Lide, donde se halla reunido todo lo posible de desgracias míticas,[12] como si hubiera en ello algún consuelo. Con Crates,[13] por lo menos, se anuncia ya la parodia; una de éstas se ha conservado de las elegías de Solón, quien a su vez hizo también parodia, en un poema donde él cuenta su encuentro con diversos filósofos, de la nekya homérica. Un verdadero alejandrino —*ante uel paulo post Alexandriam conditam*— es además Hermesíanax (muerto antes de 302 a. de C.) con sus tres libros de elegías a Leontion;[14] por lo menos contienen los cien versos conservados la historia literaria de los poetas de amor que habían existido. De los propiamente alejandrinos citemos a Alejandro de Etolia, poeta de la pléyade trágica, del que se han conservado fragmentos ele-

12. Plut., *Cons. ad Apollon*, 9: «enumerando las desgracias de los héroes y haciendo su propia pena menor con los males ajenos».
13. Bergk, p. 126 y s. [Diehl, I, p. 103 y s.]
14. Bergk, p. 134 [Diehl, II, p. 214 y s.]. Ateneo, XIII, 72, le señala todavía algunos errores cronológicos.

gíacos en tono muy oscuro,[15] y a Calímaco,[16] para nosotros representado por pequeños, si bien numerosos, fragmentos, sobre el que, como es sabido, Ovidio dijo la sentencia de que *Quamuis ingenio non ualet, arte ualet.* Como imitación artística revivió, desde luego, la elegía en Alejandría; pero una nueva vida sólo volvieron a dársela los romanos, a cuyo ser íntimo se acomodaba muy bien; Tibulo y Propercio vuelven a componer individualmente y para el momento, y aunque también aprendieron de los alejandrinos, la originalidad suya está fuera de toda duda; su fuerza extraordinaria la tenían de su nación, no de la Hélade.

3. El epigrama

La auténtica elegía, creación de los «jonios de mantos arrastrando», parece, como se ha dicho, haberse agotado pronto, lo cual no quita que toda clase de elegías hayan seguido componiéndose todavía largo tiempo en grandes cantidades, y entonces, en lugar de ella, se concentró la emoción en lo breve y se convirtió en epigrama, o bien, en cuanto tenía carácter simposíaco, en σκόλιον. Este origen elegíaco del epigrama hemos de tenerlo presente, pues no procede sólo, a pesar de lo que dice su nombre, de la inscripción de tumba, exvoto o monumento de otra clase. Pero, desde luego, estas inscripciones, en su carácter primitivo, no estaban demasiado lejos de la elegía; aparte que estaban compuestas en dísticos, o sea en una forma elevada, a las que sólo contenían datos objetivos de precisa be-

15. Bergk, p. 139. [Diehl, II, p. 227 y s.]
16. Bergk, p. 142 y s. [Calímaco ha sido acrecido, por descubrimientos papirológicos; puede verse recogido en la ed. de M. Cahen, París, Colección Guill. Budé, 2.ª ed., 1941.]

lleza, les siguieron otras que daban a su objeto una significación espiritual con un pensamiento elevado o un elevado sentimiento. Mediante su poderosa brevedad y agudeza se distinguían, desde luego, de la elegía, que se expresaba con comodidad; pero, en cambio, no necesitaba todavía entre los griegos primitivos lo sorprendente e inesperado, la llamada «punta». De la inscripción auténtica derivó después con el tiempo un género literario independiente de la piedra y el bronce; esta liberación del monumento sucedió necesariamente cuando, junto a un epigrama ya existente, se le ocurrió uno nuevo a un poeta, como con toda certeza ya junto a las inscripciones oficiales de Simónides hubo otras numerosas de distinta orientación sobre las mismas tumbas y acontecimientos. Y entonces desarrolló el epigrama una naturaleza proteica, extendiéndose en todas direcciones y fuera del sepulcro y de la ofrenda, sirviendo de expresión a todo lo imaginable, especialmente el amor, la burla, la alegría del banquete. Desde muy pronto fue el recipiente del ingenio griego, y en qué medida correspondió al espíritu de la nación se ve bien claro en que demostró la vida más tenaz hasta muy entrada la épica bizantina. ¿Produjo Oriente entero un solo epigrama que contraponer a tan gran riqueza?

Pero en Grecia el género era antiguo. Un notable dístico sepulcral, además de uno de exvoto y otro maligno, nos son ya transmitidos como de Arquíloco,[17] y también de Anacreonte había un número de ellos.[18] Pero famoso como poeta epigramático se hizo, en primer lugar, Simónides de Ceos,[19] contemporáneo más viejo de Píndaro y de Esquilo, y justamente en éste,

17. Bergk, p. 181 [fr. 10 y 12 Diehl].
18. Bergk, p. 411 [Diehl, 14, p. 184 y s.].
19. Sus epigramas, *ibíd.*, p. 453 y s. [Diehl, II, p. 84 y s.]

que fue grande en la elegía y en ella celebró, por ejemplo, a los caídos de Maratón y de Platea, se muestra la interdependencia de los dos géneros, pues muchos de sus llamados epigramas más bien parecen fragmentos de elegías que inscripciones sepulcrales. Pero sus verdaderos epigramas representan ya todas las clases posteriores esenciales. Por sus *inscripciones sepulcrales* era él tan considerado que a petición de diversos Estados se encargó de componer los correspondientes epigramas para los caídos en la guerra médica; de él es, como se sabe, la inscripción de las Termópilas (fr. 92 B. [92 D.]): «Comunica, extranjero, a los lacedemonios que nosotros yacemos aquí por obedecer sus leyes». Como en esto, asimismo en otras direcciones se manifiesta muy completamente la fuerza originaria del epigrama.[20] También varios de sus epitafios privados son íntimos y hermosos, como el dístico sobre la tumba de un asesinado (128 B. [81 D.]) y la invocación de la niña moribunda que ruega a su madre le dé a luz a su padre otra niña (116 B. [129 D.]). Junto a esto tiene, desde luego, algunos disparates; algo de jactancia no estropearía nada cuando (91 B. [91 D.]) hace luchar a 4.000 peloponesios con 300 miríadas de persas. Pero no es del todo feliz en la tendencia a la *antítesis,* como cuando, por ejemplo, hace decir al pobre Gorgipo (124 B. [140 D.]): «Hombre, no ves la tumba de Creso, sino la de un pobre, pero a mí me basta».[21] Incluso hace tomar la palabra al propió león sobre la sepultura (110 B. [141 D.]), o habla

20. Por ejemplo, en el epitafio sobre una embajada solemne que se ahogó (109) [fr. 109 b D.]: «A éstos que llevaban desde Esparta primicias a Febo, un mismo mar, una noche, una tumba, les hicieron los funerales.»

21. Cf. las antítesis en 96 [121 D.]: «los muertos no han muerto», 106 [116 D.], 123 [134 D.].

en primera persona (112 B. [86 D.]), o despliega un lujo de conocimientos geográficos al hacer decir (117 B. [80 D.]) a un ahogado, en su cenotafio, que mejor hubiera sido ver a lo lejos el Istro y desde la tierra de los escitas el gran Tanais, que vivir tan cerca junto a las olas escironias, etc. En parte excelentes y ricas en giros, y, desde luego, modelo para muchos posteriores, son también sus inscripciones votivas, para nosotros, y en cuanto recuerdan victorias helénicas, notables réplicas de inscripciones, como la de Bisitum. Así, la inscripción (133 B. [143 D.])

A mí, Pan de pies de cabra, enemigo arcadio de los bárbaros,
que ayudé a los atenienses, me dedicó Milcíades,

tiene todas las ventajas de la *gradación* y trae el nombre acertadamente al fin.[22] También del *apóstrofe* hace frecuente uso, en parte a cosas a las que se dirige, como a la vieja lanza del fresno dedicada en un templo de Zeus (144 B. [145 D.]), en parte a personas a las que se dirigen las cosas, como al oferente (150 [101 D.]), al pasajero (149 [111 D.]),[23] al poeta mismo (145 [111 D.]). Algunos dísticos para vencedores en concursos dicen solamente y con la mayor concentración posible el sitio de la victoria, el género de la prueba, el nombre y la patria del vencedor; otros, compuestos para obras de arte, contienen datos sobre el nombre del artista, bien sin otros añadidos, bien con autoglorificación (162 [163 D.]) o con la más altamente prosaica indicación de los honorarios pagados al artista (157 [114 D.]), una vez (165 [161 D.]) se permite un juego de palabras sin igual.[24]

22. Igualmente bien es llevada hasta el fin la cosa en la dedicación de un altar a Zeus libertador (140) [107 D.].

23. También el ζεῖνε de los epitafios (92, 98) [72, 90 D.] corresponde a esto.

24. Σῶσος καὶ Σωσὼ σωτήρια τόνδ' ἀνέθηκαν, Σῶσος μὲν σωθείσ,

Junto al epigrama epitafio, y de exvoto se encuentra ya representado en Simónides el libre juego (παίγνιον) y la burla; sobre su enemigo Timocreón se permite (169 [99 D.]) una imitación en parodia de la solemne inscripción sepulcral.[25]

Después de esta ojeada al multiforme poeta, recordemos de paso el epitafio en memoria de Maratón, que Esquilo compuso para sí mismo;[26] el insuperable epigrama de Eurípides, que pregunta a Helios si ha visto algo semejante a la muerte de la madre y tres hijos en el mismo día;[27] los epigramas de Platón,[28] para quien el mismo epitafio se convierte en bello *jeu d'esprit*,[29] y chistes, epigramas amorosos y juegos de palabras; también dos cuadros de naturaleza (24, 25 [26, 27 D.]) muestran ya plenamente el estilo de la *Antología* posterior,[30] por volvernos ya al depósito principal de epigramas que poseemos, precisamente esta *Antología*.

Σωσω δ' ὅτι Σῶσος ἐσώθη. Con esto hay que comparar el epigrama de Empédocles a Acrón, Bergk, p. 98 [Diehl, I, p. 73], que igualmente recuerda en el estilo el *si procul a Proculo Proculi campana fuisset.*

25. Los epigramas falsamente atribuidos a Simónides se refieren en parte a personas notoriamente posteriores. Hermoso, y sólo un poco demasiado locuaz para ser auténtico, es uno a Anacreonte con invocación a la viña (183) [125 D.].

26. Bergk, p. 94 [Diehl, I, p. 66].

27. Bergk, p. 100 [Diehl, I, p. 76].

28. Bergk, p. 107 y s. [Diehl, I, p. 87 y s.].

29. Así 11 [28 D.]: «Soy la tumba de un marinero; la de enfrente es un labrador, porque Hades está igual bajo el mar y bajo la tierra». También (12) [29 D.] el del cadáver llevado hasta la tierra y allí privado del vestido. Por el contrario, es maravilloso el de los eretrienses en Susiana.

30. En los epigramas espurios de Platón aparece el gusto posterior aún más claramente. Se encuentran chistes de exvotos, como el de la rana de bronce (5) [22 D.], del espejo de Lais (4) [22 D.] y semejantes; también versos ingeniosos sobre obras de arte que hablan por sí mismas, como el sátiro figura de una fuente (22) [19 D.], y Afrodita, que llega a Cnido y pregunta dónde la ha visto Praxíteles desnuda (como

* * *

Ante todo, hay que hablar aquí de nuevo de los epitafios. La relación con los muertos entre los griegos era tanto más íntima cuanto más inseguro se estaba sobre el más allá.[31] Pero se sabía que, mediante la sepultura y la estela o columna sepulcral, se les dedicaba algo querido, en lo cual tenían ellos una satisfacción. Mientras que para nosotros en el epitafio la mirada retrospectiva hacia la vida queda cortada, al guardarse uno mismo y los muertos de palabras demasiado significativas, que suenan fácilmente a huecas, entre los griegos se tenía el deseo de decir algo además del puro nombre y el saludo,[32] y esto podía ser sólo poéticamente, en la solemne forma condicionada por el magnífico dístico. Muy hermoso era también que la categoría social y la riqueza, que se podían manifestar señaladamente en lo ostentoso de las sepulturas, no entrase en consideración, por lo menos en la época anterromana y prebizantina. La piedra no costaba mucho, porque no necesitaba ningún marco arquitectónico, y así recibía la pobre obrera su poema con tal que dejase alguna memoria. Tampoco se necesitaba de un poeta famoso, aunque ciertamente que de buena gana se dedicaba a ello uno de éstos,[33] y con esto podía alcanzar una gloria

si Platón hubiera sido un gran entusiasta de la escultura). Puede citarse aquí que, bajo el nombre de Aristóteles, se ha transmitido el llamado *Peplos*, esto es, sesenta y cuatro dísticos sobre sepulturas de la época heroica; el tema está tratado en los más variados giros.

31. Cf. tomo II, p. 258 y s.

32. En algunos Estados, desde luego, el epitafio se limitaba al puro nombre, y en España estaba hasta prohibido, excepto para caídos en batalla y sacerdotisas.

33. Cf. el μόυσοποιός en Euríp., *Troyanas*, 1188 y s.

perpetuada en piedra, pues, en Grecia, también gentes vulgares podían encontrar una hermosa expresión para su dolor; por lo que hacía al estilo y el metro, se sabía lo bastante, porque se sabía mucho de memoria, comenzando por Homero.

Por lo que hace a la colección conservada, no hay que echarse a perder el placer con la cuestión de si los epigramas han estado verdaderamente en tumbas. Mucho puede ser copiado de éstas; muchas veces no se trata sino de una ocurrencia ingeniosa y tardía; evidentemente, este es el caso con los epigramas sobre el antiguo mundo de los héroes, y en la mayoría de las ocasiones también con los delicados a los grandes guerreros y poetas.[34] Para nosotros, lo importante es la perspectiva sobre la vida griega y el modo entero de pensar de los griegos que aquí se nos abre. Su buena parte tiene ante todo aquí la invocación a los muertos; a veces es, *desde luego, sólo retórica*; pero en los mejores epigramas resuena como el último grito de dolor por el difunto. También la invocación a la sepultura, la llamada a las plantas y otros objetos de alrededor para que la adornen, o a la correspondiente ciudad o lugar para que la tengan en honor, contienen muchas veces algo muy íntimo. Frecuentemente habla el muerto al lector, o responde a las preguntas del viajero. Hipérboles, juegos de palabras, antítesis, no faltan; pero podrían reconocerse en sus insentatas exageraciones los bizantinos, que viven exclusivamente de reminiscencias y antítesis, y en ellos el epigrama, cuando canta a rétores y burócratas, nos llega a molestar. Entre los anti-

34. Las gracias a los conciudadanos por otros merecimientos apenas aparecen en epigramas; se expresaban más bien en prosa, en forma de sofisma. Excepción es el epigrama a un gran médico al que su patria, Gela, enterró públicamente (508).

guos griegos, además de los ya citados poetas y guerreros, son especialmente cazadores, pastores y labradores, y también, como queda dicho, pobres gentes, como pescadores, jornaleros, tejedoras, etc., a quienes el epigrama se dedica; asimismo se ocupa de buena gana en los ahogados en el mar; ocurren chistes sobre poetas y filósofos difuntos y sobre gentes oscuras cuya muerte tuvo una causa especial; por el contrario, en la buena época falta por completo el filisteo propiamente tal; donde no había nada que poetizar no se entraba. Epitafios para animales, de los que quedan algunos, habrán sido en verdad puestos una y otra vez.

Significativa es especialmente la verdad y el tono abierto que habla en los epitafios. Junto a la mirada tranquila a la propia tumba aún vacía, encuentra expresión sin ningún disimulo el dolor sobre la muerte de los seres queridos; se puede uno lamentar de corazón y gemir por el destino, y no necesita ningún gesto de entrega frente al terrible dolor. Por otra parte, se hace sin preocupación ninguna el elogio de la felicidad de aquellos a quienes ha ido bien, de manera que se conoce con toda claridad la cuenta de la vida y su felicidad, y del placer disfrutado en la Tierra se hace mención de buena gana. También la sencillez se puede manifestar en toda su altura. No se le ocurre, por ejemplo, al poeta de un epigrama con toda verosimilitud verdaderamente puesto por las gentes del lugar (444),* callarse la embriaguez que tuvo la culpa de un gran incendio; pues como no existe allí todavía ninguna hipocresía, las víctimas no quedan comprometidas ante la nación. Tampoco es disimulada una concepción más oscura de la vida. Pues si sobre Timón se hacen casi sólo chistes,

* [Estos números son de epigramas del libro respectivo de la *Ant. Palatina*.]

la queja sobre los enigmas de la vida y la sentencia de que sería mejor no existir se expresan claramente, y a los suicidas se les da la razón (470 y sig.). Ya relativamente pronto se desliza también para hombres famosos la imagen de que se encuentran entre los bienaventurados, y a quién encontrarán allí,[35] mientras que, desde luego, surge muy tarde el cielo pagano, puesto que el alma, privada del cuerpo, mira hacia las sendas celestiales (337) o va a buscar su sede en el cielo, donde están Orfeo y Platón (363). En cambio, toma el Hades, naturalmente, un espacio mayor, sin que se hable mucho de un reencuentro allá; sólo a madre e hijo se les imagina de buena gana reunidos (387, 464 y sig.). Aparece acaso como el lugar en que están Tersites y Minos, esto es, donde todo es igual (727), y la estancia en él no se considera infeliz (667). Junto a esto ocurre también la negación de toda supervivencia en el Hades (524).

* * *

Como el epitafio imaginado es una variante del verdadero, así sobre los epigramas votivos vienen con el tiempo las inscripciones puestas en obras de arte, admirativas y muchas veces muy agudas, como, por ejemplo, las muchas acerca de la vaca de Mirón, la Afrodita de Cnido,[36] etc.; hay también un epigrama sobre la estatua en vez de a la estatua. Pero este género tenía necesariamente que agotarse pronto; más tarde siguió viviendo entre los bizantinos con bastante sosera.

Inagotable, por el contrario, es el epigrama en cuanto se apoya en la elegía y tiene un contenido erótico,

35. Cf. la iluminada existencia terrena que en el epigrama de Antípater de Sidón (27) disfruta Anacreonte.

36 Por ejemplo, Luciano, 30: «A la diosa de Pafos nadie la vio desnuda, y si alguno la vio, es el que dedicó desnuda a la diosa de Pafos».

simposíaco, burlesco. Aquí se manifiesta también su inclinación natural a la antítesis, a lo cual invita la forma del dístico; puede expresar el más dulce lirismo, pero asimismo, y con especial concisión por el emparejamiento de oposiciones, el chiste y el escarnio, puede describir y picar, y así ha tomado con el tiempo, junto a sus muchas otras funciones, la del yambo arquiloquio. La comicidad le resulta fácil por la forma hermosa y elevada, que a cada momento trae un eco de Homero y los elegíacos, mientras que el contenido podía ser el polo opuesto,[37] y por sí mismo preservaba de meterse en escazontes y semejantes metros. Además, tenía a su disposición la libre formación de palabras, acostumbrada desde la comedia, y recursos semejantes; con relación a la anciana esposa de Príamo y la proverbial edad de las cornejas, se podía, por ejemplo, llamar a la envejecida Lais «corneja-Hécabe» (Κορωνεκάβη). Y continuó también la larga costumbre de citar el mito para todo y, por consiguiente, asimismo para todo lo cómico posible, un gran reino ya de figuras, no de meras representaciones abstractas; un intermediario de inteligencia general, como no ha vuelto a tenerlo ninguna poesía ulterior.[38] A los medios directos de este chiste

37 Cf., por ejemplo, *Antol.* Skopt., 122, un médico ha matado por cuatro distintos métodos a veinte, «y a todos una noche, un remedio, un funeral, una tumba, un Hades y un mismo golpe de pecho les resultó». Aquí es claramente parodiado Simónides (109 Bergk). Un empleo ridículo de un refrán es, por ejemplo, cuando el ladrón que se lleva del gimnasio una estatua de Hermes, dice: «Muchos discípulos son mejores que sus maestros».

38 Desde luego, desempeña aquí el Hades un gran papel: el melógrafo Eutíquides ha muerto; vosotros, los de abajo, cuidado: se lleva sus odas. Conforme a testamento, se han debido quemar con él doce cítaras y veinticinco cajas de piezas (νόμοι). Un charlatán pretende todavía por el camino instruir a Hermes, compañero de las almas. Plutón no quiere tomar al orador Marco: «Ya tenemos con Cerbero perros bastantes».

correspondía en primer lugar la hipérbole hasta lo enorme. El epigrama, por ejemplo, hace morir a las gentes con sólo que el médico pise la casa, o huir a los demonios no ya de los conjuros del exorcista, sino de su desagradable olor.[39] Naturalmente que el juego de palabras —a veces, desde luego, hasta lo gélido— hace un gran papel. Muchas veces la burla gusta de ocultarse en la aparente defensa: «Se dice, ¡oh Niquila!, que has teñido tus cabellos, cuando en verdad te los has comprado de color de cuervo».[40]

A veces, también son objeto de burla clases sociales enteras, en primer lugar los médicos, cuando, por ejemplo, se invita a los carpinteros de ataúdes a echarles cintas y coronas; pero asimismo los filósofos son ridiculizados con sus pequeñas interjecciones y demás interrupciones a estilo de Platón.[41] Que caracteres como el orgulloso, el charlatán, etc., no lo pasen mejor, es natural.

Junto a este epigrama, del que no sabemos con qué frecuencia puede haber servido para la invectiva directa y anónima contra personas, tenemos también, igualmente derivado de la elegía, el epigrama plenamente gnómico de la tranquila consideración del mundo. Una multitud de juicios sobre la vida, el destino y la moral se expresa así, a veces en abstracto, a veces apoyándose en algún nombre. Muchas veces, estos epigramas resultan como la expresión más hermosa y concisa de lo sabido y antiguo, y también de pensamientos filosóficos, y representan como una especie de sabiduría senten-

39. Ejemplos de hipérbole sobre hetairas envejecidas, Skopt., 67, 71; sobre gente delgada, *ibíd.*, 110.
40. Skopt., 68.
41. Skopt., 157.

ciosa. Excelentes de éstos ofrece Luciano, en frases como (6):

> Nunca es Eros criminal en el género humano; los salvajes impulsos del género humano son los que están en el dios.

Puede hasta ser religioso, si pudiéramos fiarnos de él, en esto (9):

> Puede el obrar mal escapar a los hombres; a los dioses, ya en el pensamiento, seguro que no te escapas.

Pero en el fondo, éstos, y absolutamente todos los epigramas que no están compuestos para una tumba determinada o exvoto, pertenecen al género epidíctico. Éste comprende, con mucho, no sólo las piezas que en la *Antología* están coleccionadas como epidícticas, sino absolutamente todo lo que está creado para prueba (ἐπίδειξις) de lo que se puede, y no está creado por causa de un contenido prescrito. No ha de ser despreciado *a priori* porque algunos discursos llamados de aparato se titulen epidícticos; en el arte propiamente dicho y en la poesía está más en su lugar que en la oratoria. Desde el primer momento toma aquí una posición muy elevada, pues el arte (aparte lo que sirve al culto, a la Polis y al momento de exaltación) se pone a disposición del deseo particular, y pueden estar entre lo epidíctico los más bellos juegos libres de la fantasía, las explicaciones sobre la más amable intuición y los más espirituales pensamientos. Otros pueblos, que no están en condiciones de producir esta belleza sin finalidad, pueden juzgar tales cosas tan dura y falsamente como ellos quieran.

Epidíctica es, pues, en primer lugar, en el epigrama, la sentencia propiamente dicha, esto es, cualquier frase formulada de la más bella y breve manera acerca de moral, vida, observación, o que también está conden-

sada casi en forma parenética, como exclamación del poeta hacia sí mismo u otros, como cuando, por ejemplo, el mismo Luciano (15) confiesa a otro la inseguridad de su ventura. Además, pequeños cuadros de género y anécdotas expresadas brevemente, de toda clase, que tienen un rasgo instructivo y muchas veces se presentan casi como parábolas: el ciego lleva al impedido, que le señala el camino (*Epid.*, 11 y sigs.); el campeón se convierte, en su vejez, en esclavo de tahona (19 y siguiente); Diógenes insulta en el Hades a Creso con su gran riqueza (145). También cuadros de la Naturaleza del reino animal y el vegetal, con una a veces ligerísima indicación e intención ética: la pera silvestre defiende su incomestibilidad con la frase: «Lo que nosotras (las plantas) hacemos maduro del todo, lo coge otro; mas lo que se queda sin madurar, se queda para la madre» (Naturaleza). El pino arrancado por el viento advierte cuándo le quieren usar para la construcción naval (105). El olivo grita a las ramas de vid que le van oprimiendo, que se lleven los racimos, porque, como árbol virginal, no quiere saber nada del vino (παρθένος οὐ μεθύω) (130). Extraordinariamente preciosa es la contraposición del macho cabrío y la vid (75); ésta le dice a aquél: «Aun cuando tú me comas hasta la raíz siempre daré fruto bastante para la libación cuando se te sacrifique».[42] Con especial gusto se describen pequeños acontecimientos del mundo animal picantemente: un ratón se quiere comer una ostra, ante lo que ésta se cierra; una golondrina trae a sus crías un grillo, su compañero de canto, como alimento (122); la gallina encontrada muerta de frío sobre sus polluelos, da ocasión al poeta para emplearla útilmente: «Progne y Medea debían avergonzarse en el Hades» (95). También lo

42. Pequeñas variantes de éste y del epigrama del pino, en 99 y 131.

inanimado sirve para la representación concreta de verdades generales: una tierra habla en Luciano (13): «Antaño pertenecí yo a un aqueménida; ahora, a Menipo, y tan pronto paso a uno como a otro. Aquél pensaba poseerme y ahora lo piensa éste; pero yo no pertenezco a nadie, sino a la Tike». El barquichuelo se compara con el barco grande, y dice con gran elegancia: «Uno se confía a esto; el otro, a aquello. Yo quiero estar bajo la protección de los dioses.» (*Epid.*, 107). También invocaciones a cualquier objeto de la Naturaleza corresponden a estos cuadritos como viñetas. Así, a la golondrina (Progne), se le pregunta la causa de su canto lastimero, si se acuerda de su doncellez, que Tereo le arrebató con violencia (57 y 70); y muy hermosamente al alto y denso ramaje de la encina, que da espesa sombra, se le pide protección en el calor del día (71). Cuadros campesinos llenos de sentimiento son el del santuario y xoanon de Afrodita con vistas al mar, que tiene respeto a la diosa y proporciona a los navegantes buena travesía (144), y aquel en que se lamenta con tristeza el abandono de Micenas, donde pacen cabras (101 y sigs.).

Al género epidíctico pertenece además todo lo imaginable. Citamos, por ejemplo, aquí enumeraciones con cita final de lo más magnífico, como cuando (58) se dice: «He visto las siete maravillas del mundo (las cuales se citan una tras otra); mas cuando yo vi el templo de Ártemis (en Éfeso), que se levantan hasta las nubes, todo quedó oscurecido». Con enumeraciones se introducen también cumplimientos a personajes encumbrados. Cuatro divinidades, que sostenidas por Nikes en el aire son pintadas en una lujosa sala, deben ir a llevar a Fulano todas las bendiciones posibles (59). También apotegmas se cuentan en esta forma, como la frase que dice una espartana a un hijo

fugitivo mientras le mata (61), y el último consejo de Antígenes de Gela a sus hijas, de vivir con honor de la rueca y guardar en el matrimonio las costumbres de su madre aquea (96). Numerosas son las antítesis rebuscadas en los cuadros objetivos; una de las más hermosas antítesis es la de Eveno, que hace decir a Ilion: «Ceniza del tiempo me ha consumido, pero en Homero existo todavía y tengo aún puertas de bronce». En honor de Homero y otros poetas se dice mucho. Junto a dedicatorias breves y propiamente de exvoto, aparece la prosopopeya también; un poema admirado, la *Lyde*, de Antímaco,[43] habla en un epigrama de Asclepiades en primera persona, de su excelencia y su gloria. Asimismo se encuentran exclamaciones del lector y mitologizaciones cuando, por ejemplo, Mnemosina (66), al oír a Safo, teme que los hombres puedan recibir una décima musa. Finalmente, corresponden al género epidíctico los epigramas de enigmas, que no suelen estar formulados en forma de pregunta, sino que describen o enuncian cosas cuyos verdadero nombre y significación hay que adivinar.

Para terminar, observemos que también en el epigrama es perceptible el afán agonal de la nación. Obras de un continuado agón son los numerosos epigramas sobre un mismo objeto.

4. El yambo

El hasta entonces templado temperamento de la poesía dactílica es cortado a partir del siglo VII por una forma violenta, que desde el principio sirve a la invectiva personal: el yambo. Que la invectiva entre los griegos inventase para sí esta forma, se disculpa con que «también el tono duro y violento puede estar en su lugar, si

43. Cf. p. 224.

arranca de una elevada y grandiosa representación de las cosas como deben ser».[44] Pero este trabajo lo habría realizado perfectamente la elegía y no se hubiera necesitado tampoco el yambo, y también lo cómico, a lo que se quiere enlazar el yambo, existía ya sin yambo ni invectiva personal, en la más hermosa figura, en Homero y Hesíodo. Y como puede existir absolutamente sin veneno y precisamente con la más serena alegría, las partes cómicas y polémicas de la epopeya, que se traen como paralelos, en parte, en personalidades y figuras míticas, en parte, en la polémica, se refieren absolutamente sólo a lo general. Si dejamos de lado la justificación artística y la ética, hemos de reconocer que la burla de un individuo contra otro fue elevada a género artístico. No sabemos que cualquier otro pueblo antiguo haya tenido cosa semejante; más tarde han mostrado de nuevo este tono los serventesios entre los provenzales.

Más que con lo cómico de la poesía antigua estaba el yambo emparentado con las conversaciones de burlas que eran corrientes en las grandes fiestas e iniciaciones, como en las de Eleusis, y que son imitadas en *Las ranas*, de Aristófanes. También estas burlas y vayas se llamaban yambo, y de esto había resultado una figura mitológica, la muchacha Iambe, que, conforme el himno a Deméter (202 y sigs.), divirtió con sus bromas a la triste diosa.[45] En la literatura fue introducido este género por Arquíloco de Paros, poeta de cuyas características apenas podemos, desgraciadamente, formarnos idea, puesto que de sus fragmentos yámbicos sólo pocas líneas se acomodan a su característica corriente; quizá los literatos posteriores no le querían citar de buena gana.

44. O. Müller, *Lit-Gesch.*, I, 230.
45. Con el culto de Deméter y sus burlas, ya O. Müller,

En toda la Antigüedad duraba la impresión de su extraordinaria violencia y la tremenda vehemencia y elasticidad de su expresión. Cuando el pario Licambes le negó la mano de su hija Neóbula, su odio feroz debió de haberle inspirado tan terribles yambos, que padre e hija se ahorcaron. Este suceso principal que nos es dado a conocer de su agitada vida[46] no necesita ser literalmente verdad, pero es la exacta expresión del efecto que se le atribuía. No hace falta creer que los desgraciados no se hubieran lanzado a la muerte si los yambos no hubiesen tenido «un número interior de verdad»;[47] Horacio[48] rechaza expresamente de sí haber resucitado en su tiempo esta violencia.

Una posición muy elevada toma Arquíloco en la historia de las formas poéticas. Sus metros son, «según que la parte débil del compás fuese delante o detrás», el yambo y el troqueo. Ambos tienen paso ligero y rápido: el yambo sirve mejor para la expresión de la ira y la amargura; en los troqueos, ve O. Müller[49] un «género intermedio entre el yambo y la elegía», también cultivada por Arquíloco, de manera que aquéllos contienen «menos elevación y nobleza que ésta», y más el «tono de la vida corriente». Los versos eran el trímetro yámbico, formado de tres dipodias, y el trocaico tetrámetro, de cuatro. Ambos se han conservado «en todos los tiempos» como las «formas normales de determinados géneros de poesía; pero ya Arquíloco las

p. 236, enlaza a Arquíloco, al recordar la veneración de la diosa en Paros y Tasos y el himno de este poeta a Deméter.

46. Sobre el reflejo de los hechos guerreros en su poesía, v. p. 220.

47. Cf. O. Müller, p. 239.

48. *Epist.*, I, 19, 23 y s. *Parios ego primus iambos ostendi Latio numeros animosque secutus Archilochi, non res et agentia uerba Lycamben.*

49. *Ibíd.*, p. 243. Remitimos para la métrica totalmente a las explicaciones de Müller.

alteró tan completamente, que más tarde no había en ellos nada esencial que mejorar. Y, además, como una especie de éxito accesorio, hay que añadir el empleo de las llamadas medidas asinárticas y del verso itifálico, y además el emparejamiento de uno o dos versos largos con uno corto, de lo que resulta una pequeña estrofa.

Por lo que hace a su ejecución, los yambos, en general, no eran cantados, y en todo caso no propiamente cantados, sino rapsodiados; y, sin embargo, debió de haber existido un modo de recitación introducido por Arquíloco, en el que unas partes eran dichas al son de instrumentos παρακαταλογή y otras eran cantadas,[50] y cantable debía ser, desde luego, el insulto, con la finalidad de su más fácil difusión y mayor agrado. El instrumento de cuerda que servía para el acompañamiento de los yambos era, desde luego, ya desde Arquíloco, la sambuca triangular.

A la tajante y rápida forma que en el yambo se oponía a las suaves ondas de la elegía, era conforme la lengua. Arquíloco la mantuvo cerca del tono de la vida ordinaria, en múltiples modos de hablar verdaderamente rudos, que parecen haber invitado al comentario a los gramáticos posteriores, y asimismo sus sucesores llevan consigo un desván entero de la vida exterior, en primer lugar de la comida, y mucha materia local; junto a esto puede recordarse también que el mismo yambo, según Aristóteles, estaba muy cerca de la conversación ordinaria.[51] Y si nos preguntamos por la razón del gran efecto de este gran satírico sobre los contemporáneos y la posteridad, se puede llegar al resultado de que en él apareció entre los poetas, con pleno escarnio, el primer realista tajante.

50. *Ibíd.*, p. 247.
51. *Retórica*, III, 8, donde se dice que es «el modo de hablar de la mayoría». Cf. *supra*, p. 91, n. 19.

Sucesores de Arquíloco son el esencialmente gnómico Simónides de Amorgos, del que tenemos, además de un fragmento pesimista, la gran sátira general sobre las mujeres, mientras que sus invectivas individuales contra Orodoiquides se han perdido; después Solón, cuyos excelentes yambos políticos en parte suenan como en una tragedia, mientras que su contenido podría estar también perfectamente en metro elegíaco; en éstos, lo mismo que en los animados y burlescos troqueos, no se encuentra, al menos en cuanto la tradición alcanza, ninguna invectica personal. Ésta la cultivó, en cambio, tan venenosamsente como Arquíloco. Hiponacte (hacia 540 a. de C.), creador del yambo cojo (τρίμετρος σκάζων), feo de propósito, que en lugar del último yambo tiene un espondeo. Había escapado de los tiranos Atenágoras y Comas de Éfeso a Clazómene, y sus víctimas, que, como las de Arquíloco, debieron ahorcarse, fueron el escultor Búpalo y Atanís de Quío, que habían puesto en caricatura al hombrecillo pequeño y delgaducho. Además, practicó también la sátira general de costumbres al describir realistamente la vida por su lado loco. De su lengua hay que decir lo mismo que de la de Arquíloco; él se entiende muy a gusto en un descarado tono local. La parodia, por el contrario, de la que se le considera inventor, es en verdad tan antigua como Homero mismo, por el parodiado,[52] y se convierte en un elemento que penetra toda la poesía y cultura griegas.[53]

52. Cf. más arriba, p. 136.

53. Citemos también aquí a Ananio, que se suele citar con Hiponacte, del que (Bergk, p. 210 [Diehl, I, p. 287]) se ha conservado, entre otras cosas, una enumeración de comidas, según las estaciones, en tetrámetros yámbicos cojos. El poema injurioso realista de Anacreonte a Artemón (frag. 21) [54 D.] está en ritmos movidos. Por el contrario, el escazonte parece haber sido usado más tarde todavía con gusto

Con el tiempo se convirtió el yambo en recipiente de todo lo imaginable, lo mismo que el hexámetro y el dístico. Lo gnómico fue esencialmente formulado en esta forma, en especial desde que el trímetro se había convertido en el verso del diálogo dramático y había completado su formación sentenciosa en Eurípides y la comedia nueva. De este tardío empleo gnómico nos dan una idea, por ejemplo, los trímetros del cínico Crates.[54] Pero podremos decir también que en los yámbicos del siglo VII y VI pueden haber estado todos los elementos de la comedia, por lo menos epicármica, e incluso ya de la aristofánica.

5. Consideraciones generales sobre la lírica. La lírica eolia

Antes de que pasemos a las formas más elevadas de la lírica queremos buscar respuesta a la cuestión de por qué poesía, música y danza de los griegos son una porción insoslayable de su historia cultural. Para nosotros resulta lo siguiente:

para los insultos; en él está, por ejemplo, compuesto el epitafio insultante de Escrión a la hetaira Filenis (Bergk, p. 216) [Diehl, I, p. 288]. Además, es el metro de la linda poesía mendicante de Fénix (hacia la Olimpíada 118), modificación artísticamente atenuada de la canción de pedir, cuya forma popular se había conservado en el «Llegó, llegó la golondrina» de Rodas (Bergk, p. 217) [Diehl, II, p. 201]. Para la fábula de animales (αἶνος, μῦθος, λογος), que se presentaba en todas las formas posibles (en prosa, Hexámetros, dísticos, yambos, cf. los fragmentos de Bergk, p. 171 y s., y fr. 86 [89 D.] de Arquíloco), se sirvió Babrio de esta forma, quizá según el precedente de Arquíloco. En yámbicos normales, por el contrario, estaban las «sentencias» del alejandrino Macón, de las cuales Ateneo (VIII, 41) trae las anécdotas del citaredo Estratónico, y toda clase de historias atrevidas de hetairas.

54. Bergk, p. 129 [Diehl, I, p. 108 y s.].

Ligada desde el principio al ejemplo y don de los dioses, son una propiedad reconocida de la nación, o por lo menos de toda una Polis, y no sólo de una capa de ilustrados; son públicas. Y son en primer lugar una parte del culto; pero junto a éste existen los aedos y la perfección de su habilidad en Homero, y también son posibles y buscados el didáctico y el cantor de himnos narrativos. En ninguna parte como allí ha sido la poesía tanto una necesidad del pueblo.

Del aedo pasa su cultivo al rapsoda; pero todavía entonces perdura el extremado esfuerzo de la nación por mantener su mitología entera, y especialmente Homero, dentro de la tradición; y también más tarde, cuando todo lo hexamétrico se convierte en literatura artística y continuada eruditamente, dura sin duda lo más posible el recitado en público; se deseaba siempre que la poesía fuese cosa pública, si no popular, y por eso compusieron los eruditos posteriores exposiciones populares en hexámetros.

Hemos de referirnos, además, a la larga y profunda interdependencia de la poesía con la música. El mayor tiempo posible fue oral también en esto la comunicación y tradición. Pero la cantidad de la demanda pública en las fiestas de los dioses y otras ocasiones solemnes (junto a los rapsodas que continuaban recitando) era enorme; y también donde el ambiente no era público, sino de grupo, se formaba una gloria popular: los poetas elegíacos fueron amplia y duraderamente conocidos.

Asimismo el epigrama se forma en parte de los refranes inscritos, esto es, plenamente públicos, e infinitos epigramas tardíos desean al menos que se crea que fueron creados así.

Especialmente significativo es que el yambo aspira a una gran publicidad, pues en esto consiste su peli-

grosidad; suena como si toda Grecia hubiera de tomar noticia de él.

Y cuando la lírica llegó a su mayor perfección, hay que suponer, incluso para la lírica eolia subjetiva, una intención de publicidad.

* * *

La formación de una lírica de gran movimiento y variedad de formas se puede seguir como hecho históricocultural a partir del siglo VII. De la vieja canción popular había recibido ya la forma estrófica; aquélla, al repetir su melodía varias veces, desde muy pronto incurriría en una forma semejante a la estrófica. Pero desde el principio encontramos dos direcciones principales; la lírica doria del canto coral y la lírica eolia individual. Aquélla se desarrolló a mayor altura primero entre los dorios del Peloponeso y Sicilia, para extenderse después a toda Grecia. Su lengua es un «dorismo atenuado», o más bien el dialecto épico con añadidos dorios; es cantada por coros que se mueven rítmicamente, y domina una amplia construcción en estrofas, que —lo cual no penetra ya ahora el mero lector— era hecho visible para los ojos por los movimientos del coro, marchando éste hacia delante durante la estrofa, mientras que en la antístrofa repite el movimiento hacia atrás y se mantiene quieto durante el epodo. La construcción rítmica es extremadamente varia; el contenido, solemne, y en general público; fiestas de los dioses, homenajes a ciudadanos ilustres o vencedores en los juegos, bodas y funerales, requerían coros, cuyo tema no era lo individual, sino lo sentido por muchos, lo oficial. La lírica eolia, por el contrario, florecía en Asia Menor y especialmente en Lesbos; se servía del dialecto eolio, para cuya atenuación y enno-

blecimiento podía utilizarse el dialecto épico; era además ejecutada individualmente, y el acompañamiento podía ser con la lira o cualquier otro instrumento de cuerda y con movimientos compasados, y se componía de versos iguales o de estrofas breves, de muy bello sonido, de sobre tres versos iguales y uno desigual, que, como las alcaicas, sáficas, etc., venían en serie una tras otra y sin epodo. Mientras que aquí la construcción rítmica es muy simétrica, el contenido es de ideas y sentimientos, que se refieren a las cosas del alma del individuo, individual en su más alto grado, aun cuando toca al Estado.[55] Por lo demás, ambas cosas estaban representadas a ambas orillas del Egeo; según Arión, el maestro del ditirambo coral era lesbio; pero el acento se dividió de la manera dicha, y la lírica dórica tenía, tratada en parte como cosa estatal, medios mucho mayores para hacerse notoria, mientras que la eolia, respondiendo a los aspectos eternos del alma humana, tenía más bien los medios de seguir siendo comprensible.

* * *

La lírica eolia aparece para nosotros con Alceo de Mitilene (hacia 600 a. de C.), del que de buena gana sabríamos si es el creador propiamente tal de la forma de la oda. La Antigüedad conocía de él canciones de las luchas de partido y excitación a la guerra, el vino y el amor;[56] también himnos que, en cuanto nos enseña nuestra reconstitución hipotética, parecen haber

55. Esta explicación, según O. Müller, I, p. 295 y s.
56. El pasaje principal sobre él se encuentra en Estrabón, XIII, 2, 3, 617, donde también se dan noticias sobre su posición política frente a Pítaco, atacado por él, y frente a los demás poderosos de Lesbos. [Puede verse en *Emerita*, XI, p. 441 y s., un resumen de la cuestión por M. F. Galiano sobre los últimos descubrimientos papirológicos.]

sido marcadamente épicos. Sus fragmentos muestran versos y estrofas de diverso carácter métrico; aparece como un poeta de rara fuerza y violento fuego; pensemos sólo en el hermoso fragmento (15 [54 D.]) en que él descubre su casa como arsenal, o aquel (20 [39 D.]) en que invita a beber a los amigos después de la muerte del tirano y que Horacio imitó en el *nunc est bibendum*. Su justificación la encontrará siempre este poeta en su ánimo apasionadamente conmovido; con esto posee la autenticidad que debe tener el poeta lírico.

Su contemporánea es Safo, a la que él saluda: «Pura Safo, de rizos negros y dulce sonrisa, querría decirte una palabra y no puedo.» Que los atenienses posteriores la tuvieran por una cortesana proviene de que la sencillez de ella y el modo más libre de vivir las mujeres eolias (como también el de las dorias) ya no se entendía.[57] Al joven a quien amaba y cantó no lo nombra nunca; Faón es una figura de cuento en Lesbos y asimismo el salto desde la roca de Léucade es una ficción tardía; por el contrario, da Suidas la noticia de que estuvo casada con un rico de Andros y tuvo una hija. Era una artista cultivada, lo mismo que sus rivales Gorgó y Andrómeda, y también maestra de sus propias amigas, a las que ella dirigió algunas de sus canciones; pues «educación en las Musas y gracia en la conducta» eran consideradas en estas relaciones como «lo sumo».[58] Si en un hermoso relieve están representadas dos mujeres que sostienen un instrumento musical, sin tocar en él, mientras que ambas se abrazaban una a otra, podemos ver en ello una imagen

57. Hubo en Atenas cinco poetas cómicos que la presentaron en escena.
58. O. Müller, I, p. 320. Remitimos para Safo, especialmente, a las explicaciones de Müller.

de relaciones semejantes entre mujeres dotadas por las Musas. De lo poco que de ella ha llegado hasta nosotros con cierta integridad, lo mejor conservado es la magnífica canción a Afrodita; pero la Antigüedad tenía de ella nueve libros de cantos líricos, y además de esto, epigramas y elegías; una imitación de sus himeneos, en parte compuestos en hexámetros, es el *Vesper adest* de Catulo. Como discípula suya fue considerada una amiga famosa, que murió joven, Erina, cuyo poema *El Huso* comprendía trescientos hexámetros.[59]

Alrededor de 540 a 520 a. de C. floreció Anacreonte; un jonio de Teos. O. Müller juzga[60] que «el espíritu de la rama jonia» está en él «revelado en su mayor gravedad posible», y consideraba «la vida sólo valiosa en cuanto sea embellecida por la amistad, el amor, la música y el vino»; el poeta no muestra el profundo ardor eolio, sino que «le interesa el goce del momento». Moralmente tampoco se suele ser muy indulgente con él, sino que se admite que es a veces frívolo y pecador; pero la cualidad que tiene es el tono fuertemente individual y circunstancial. Él e Íbico vivieron en la Corte de Polícrates, después de cuya caída Hiparco le hizo llamar a Atenas. Su poesía, la auténtica, está llena de referencias a Polícrates y sus mancebos favoritos, con los que él desea ser joven. Además tiene poemas a hetairas; también una poesía de escarnio se encuentra en él, contra Artemón, preferido por Eurípilo a él mismo. La lengua es la más cercana a la cotidiana, el ritmo más suelto y libre, las estrofas más caprichosas; de él es el corto verso ana-

59. Sus restos, en Bergk, p. 375 [Diehl, I, 4, p. 207 y s.]. Según otra versión, Erina perteneció a una época muy posterior. Todavía en tiempo romano fue compuesta por una poetisa, Melinó, la hermosa oda sáfica a Roma.

60. I, p. 326 y s.

creóntico, que predomina después en las canciones imitadas.[61]

Que después de Anacreonte enmudeciera la canción griega individual no nos resulta muy creíble, puesto que el alma suele producir tal cosa continuamente. Quizá de esto se siguió creando mucho, largo tiempo y en todas partes, pero sin alcanzar con nombre reconocido la fama, pereciendo, como era de temer, porque no se enlazó con esto ninguna erudición de escoliastas. Nuestra mayor pérdida es que poseamos tan poca cosa de los famosos líricos individuales; pero «¡con tal que tuviéramos al menos los posteriores y secundarios, de los que faltan los nombres y toda referencia...!»

A la lírica individual pertenece finalmente aquella especie de canciones de beber que por la libertad musical que en ellas era permitida se llamó σκόλιον, esto es, «curvo, torcido».[62] En el simposio, a los brindis no se era todavía rebuscado; se pasaba la lira o un ramo de mirto alrededor de la mesa y se le iba entregando a cada uno de quien se podía esperar una buena canción o una sentencia; hemos de considerar, pues, el canto en rueda como género poético. En su mayor parte son estrofas cortas, cuyos ritmos son muy diversos, pero esencialmente eolios. Muchas veces pueden haber sido compuestas por los asistentes al banquete; pero también los grandes poetas, en especial los eolios, eran famosos por escolios renombrados, a partir de Terpandro, que, según Píndaro, incluso inventó este género.[63] El contenido lo suelen formar reglas de

61. La demostración de su inautenticidad, en Müller, I. p. 338.

62. Cf. Müller, I, p. 341 y s., al que también me puedo remitir en general para el escolio.

63. Bergk, p. 380 [cf. Diehl, I, 4, p. 120 y s., con muchos papiros nuevos], cuenta tres estrofas alcaicas y una sáfica —todo de Alceo— entre los escolios. Son, en parte, las

vida expuestas alegremente, como los escolios transmitidos en Diógenes Laercio y procedentes de los Siete Sabios; además, breves invocaciones a los dioses y loa de los héroes, pero también todo lo que se acomodaba de cualquier manera al simposio; votos patrióticos, invocaciones amorosas, chistes e insinuaciones, invitaciones a beber, etc.[64] En el banquete ateniense era costumbre constante alguna canción sobre los tiranicidas Harmodio y Aristogitón (aunque, como el conservado de Calístrato, con un fundamento histórico falso); pero el escolio de los escolios es el hermoso «Bebe conmigo, conmigo goza y ama, corónate conmigo, conmigo sé loco cuando yo haga locuras, conmigo prudente sé prudente».[65] Nos asomamos aquí a una plenitud de sentimiento, y bien podemos alegrarnos de que nos haya quedado un índice de esto, así como el par de ejemplos favoritos de la poesía griega popular que se han conservado,[66] pues nos dan una idea de qué plenitud de cosas hermosísimas pudieron resonar en todas las épocas.

6. La lírica coral

Danzas corales con canto eran entre los griegos en todas partes antiguas y especialmente por los dorios apasionadamente cultivadas, durante mucho tiempo, desde luego, con simples estribillos musicales, como la canción de las mujeres eleas a Dionisos[67] y como la canción olímpica de victoria (con el τήνελλα καλλί-

piezas imitadas por Horacio. Además, hay fragmentos bastante importantes de escolios de Píndaro.

64. Según Aristófanes, *Acarn.*, 980, 1093, esto es evidente para Diceópolis. Cf. Ateneo, XI, 503 e.

65. En Bergk, p. 530, 22 [Diehl, I, p. 187].

66. Cf. p. 218, n. 2.

67. Plut., *Quaest, graec.*, 36.

νικε). Fiestas de los dioses, pompa del triunfo en los juegos, bodas y muertes eran las ocasiones incesantes, y así continuamente se fueron formando prosodios, himnos, hiporquemas, partenias, peanes, himeneos y trenos. Desde luego que ninguna otra nación ha desarrollado tanto lo coral, y este fenómeno único tendrá su razón en que allí la religión no estaba por encima y junto a la Polis, sino que el culto y la vida eran una misma cosa. Al mismo tiempo los bailarines, o en su caso andantes, ora eran los mismos que cantaban, ora otros; danza y canto se explicaban mutuamente.

Todo este género tomó un impulso mayor y más vario con el gran perfeccionamiento de la música (junto a rítmica y métrica) por Terpandro, Olimpo y Taletas (en el que la danza es igualmente importante). Conservados desde luego, sólo quedan restos; mas por los gastos que la Polis y los particulares hacían para estas representaciones se puede formar idea de cuán grande era esta práctica, y también aquí todo se convirtió en agonal; en Atenas competían, entre otras, las tribus en coros, y la coregia se convirtió en un importante deber de los ciudadanos.[68] Desde luego, «toda ciudad de cierta importancia», especialmente en el Peloponeso dorio,[69] tenía sus maestros de coros (χοροδιδάσκαλοι), que se «encargaban de la organización e instrucción de los coros» «para las necesidades de la vida», y así en todas las especies señaladas se formaron, junto a las formas viejas, sencillas y populares, que se conservaban todavía, ricas formas artísticas. A la vez la métrica alcanzó conciencia de su incalculable riqueza, con la que igualmente pudo empapar poesía, música y danza;

68. Hasta dónde llegaban los dispendios, cf. especialmente Antifón, *Or.* VI *(de choreuta)*, 11 y s.

69. Cf. anteriormente p. 196. Sobre la extensión de la práctica musical, cf. Müller, I, p. 348 y s.

pero, desde luego, únicamente nos queda la poesía, sólo una tercera parte del fenómeno, y muchas veces nos parece que la palabra es lo que se adaptó más difícilmente, y en tal caso no debemos tener el tercio mejor.

La serie de poetas dóricos empieza para nosotros con Alcmán, que florecía en la segunda mitad del siglo VII. Era, según la leyenda, un lidio que vino de joven como esclavo a Esparta y allí fue liberado. En la música podía ya apoyarse en Terpandro y en Taletas; pero a la vez hace él mismo notar que crea algo nuevo. No emplea el coro, como Píndaro, como puro instrumento suyo, sino que le habla, se refiere a él y con él dialoga y también le hace hablar en plural. De él había cantos corales de las diversas especies citadas para fiestas de dioses y hombres —a un partenio, esto es, una canción para ser cantada por doncellas, pertenece el mayor fragmento que se ha conservado—; pero fue asimismo autor de canciones amorosas, que eran desde luego ejecutadas por uno solo a la cítara; si compuso también embaterias, esto es, canciones de marcha, es dudosa. Se sirvió de versos y estrofas de diferentes clases; su dialecto era el dórico espartano, pero no puro, sino a veces casi épico con meros ecos dorios.

A Alcman le sigue Estesícoro (643-560 a. de C.), ciudadano de la ciudad joniodórica de Hímera de Sicilia, pero de estirpe locrioozólica. El nombre bajo el que es conocido («Creador de Coros») lo tiene por su actividad; su nombre primitivo era el de Tisias. La innovación más importante que es contada de él es la de haber introducido en masa la materia épica en la lírica coral. Con ello atendió a una urgente necesidad; pues la lírica coral de todas clases no podía, si no quería hacerse uniforme, prescindir a la larga del mito; debía tomar en sí un elemento épico. Así encontramos en Estesícoro los mitos de Heracles, Pelias, Melea-

gro y de los ciclos tebano y troyano; también acontecimientos patéticos contemporáneos, como la historia de una cierta Radina, que había sido asesinada, juntamente con su hermano, por un tirano de Corínto.[70] Cómo se hizo esto se comprenderá en seguida por el elemento épico en Píndaro; lo épico hubo de ser adaptado al canto de grandes coros, al acompañamiento instrumental, a la construcción rítmica variada y a la danza coral. Además, los poemas eran muy extensos, de manera que *La Orestíada* fue dividida en dos libros. Verosímilmente eran ejecutados en los sacrificios a los muertos, y en las fiestas que, mayormente en la Gran Grecia, celebraban a los héroes, en particular a los de Troya.

Y además, de Estesícoro se han conservado dos fragmentos de suprema belleza, como el sueño de Clitemnestra y el maravilloso pasaje sobre Helios, cómo sube a la copa de oro, el Sol, y pasa hacia el otro extremo del mundo. Con esta manera de tratarle obtiene el mito una segunda existencia, realzada por la lírica; pero, naturalmente, el poeta, una vez que hacía objeto de sus cantos la loa de determinadas figuras, las trataba con gran libertad, en primer término, en cuanto a la ocasión con que él parece enlazar su propia persona con el mito: él había hablado mal de Helena, mas por esto había sido castigado por ella con la ceguera, y alcanzó la curación después que cantó que en Troya había estado sólo una apariencia de Helena.

Que Estesícoro debió de ser asimismo el primero en elevar a género artístico la poesía bucólica, ya se ha dicho antes;[71] también compuso himnos y peanes, que se siguieron cantando mucho tiempo,[72] y para sus epi-

70. Estrabón, VIII, 3, 20, 347.
71. Página 165.
72. Polieno, v, 46.

talamios tomaba en todo caso un pretexto epicomítico; el epitalamio de Helena en Teócrito (íd., xviii) debe de estar imitado de él.[73] Por lo que hace a su lengua, es la épica, sólo con los dorismos más corrientes.

Arión, un lesbio de Metimna (hacia el 600 a. de C.), perfeccionó el ditirambo, ya antiquísimo, siendo el primero en reducir en Corinta a forma de canto coral esta manifestación de entusiasmo dionisíaco, cuyo carácter desde antiguo había sido placer a gritos y salvaje tristeza,[74] y dándole así un sello artístico y lleno de decoro.[75] Eran coros cíclicos, es decir, coros que se movían en círculo alrededor de un altar,[76] y en ellos predominaba, no la flauta, sino la cítara, puesto que Arión fue el máximo citaredo. Ni de sus ditirambos ni de sus himnos se ha conservado nada; la poesía a Poseidón que corre bajo su nombre está falsificada.

En la segunda mitad del siglo vi floreció Íbico de Regio, un poeta viajero que también estuvo largo tiempo con Polícrates de Samos, cuyos mancebos, entre otras cosas, celebró. Debe de haber tenido mucho parecido con Estesícoro; pero se tiene alguna idea evidentemente sólo de sus canciones amorosas, que, a juzgar por la amplitud de la estrofa y la artística construcción del verso, deben de haber sido ejecutados coralmente, acaso en fiestas de cumpleaños, victorias en

73. Así, Müller, i, p. 367, al que remitimos, sobre todo para estos poetas.

74. Müller supone que el ditirambo procede del κῶμος, canción que podía contener explosiones bastante irregulares de sentimiento exaltado y rebosar de ellas (ὀλολυγμοῖς).

75. Sumamente precisa suena la explicación de Herodoto, i, 23: «El primero que sepamos que hizo, nombró y presentó el ditirambo en Corinto». Del ditirambo más antiguo dice Arquíloco, fragm. 77 [77 D.]: «Sé que empezó la hermosa canción del ditirambo».

76. En Atenas eran idénticos κυκλιοδιδάσκαλοι y poetas ditirámbicos.

gimnasios, etc.[77] A juzgar por los fragmentos, en parte huy hermosos,[78] era verosímilmente un mito (por ejemplo, el de Ganimedes o Titonos) el que, desarrollado en estas canciones amorosas, les prestaba la necesaria consistencia, y en todo caso novedad.

Más bien multiforme y medibunda que ampliamente lírica era la índole de Simónides de Ceos (556-468 a. de C.). Vivió como maestro de coros en su patria, casi siempre en la casa de los coros (χορηγεῖον) junto al templo de Apolo. Pero a la vez tenía gran influencia y prestigio ante Hiparco de Atenas, así como entre los magnates tesalios, y tanta con los tiranos de Sicilia, que pudo en 476, junto al río Gelas, servir de intermediario entre Hierón de Siracusa y Terón de Agrigento. Compuso, para celebrar a los héroes de la guerra contra los medos, epitafios y canciones (elegías),[79] y el número de sus victorias en concursos musicales fue grande. Para festividades públicas compuso himnos, plegarias (κατευχαί), peanes, hiporquemas, ditirambos, partenios; pero con mucha mayor frecuencia estaba a sueldo de particulares; su musa fue la primera que vendió sus favores por dinero.[80] Por primera vez en él es el canto de victoria (ἐπινίκιος) adornado artísticamente (del mismo modo que también la estatua de

77. Así Müller, I, p. 373, quien trae a colación los vasos gimnásticos que se regalaban en tales ocasiones con la inscripción καλὸς ὁ παῖς.

78. Léase, por ejemplo, en el fragm. 2 [7 D.] el miedo del que envejece ante el amor.

79. V. anteriormente p. 226 y s.

80. Cuando, según Aristóteles, *Ret.*, III, 2, 14, alguien que había vencido con mulas le ofrecía honorarios demasiado pequeños, él no quería componer: «como si tomara a mal componer para mulas»; pero cuando alguien le ofreció salario suficiente, compuso: «Salud, hijas de los caballos de rápidos pies» — «aunque también eran hijas de los asnos». Ya dice Herodoto, I, 24, de Arión, que había ganado grandes tesoros en Italia y Sicilia.

vencedor se hace costumbre, aproximadamente, desde 540). Sus epinicios eran ya quizás, en cuanto a su sentido y construcción, parecidos a los de Píndaro; también entrelazaban la loa de los héroes míticos con la alabanza del vencedor; aplicaban consideraciones generales y sentencias sobre la vida con la situación especial del mismo, junto a esto se encontraba una consideración suave y humana, pero asimismo de jonia lasitud, acerca de las cuestiones morales. De sus lamentaciones (θρῆνοι) se ha conservado el hermosísimo fragmento con las quejas de Dánae ante el profundo sueño de su niño (Perseo); su estilo no es «sublime como Píndaro; pero por ello mismo más conmovedor en la queja»; también pensaba él demasiado en la fragilidad de la existencia para que ensalzase el más allá a la manera de Píndaro. Sus pensamientos los pintó mucho más fina y variadamente que éste; el modo de expresión es más flexible y menos extraño.

Como en sus epigramas, Simónides, en sus cantos corales, presenta quizás el primero entre los poetas la *antítesis*,[81] que más tarde representaría un papel tan grande en la retórica. Mientras tanto, no sólo tiene imágenes muy prosaicas, como en el epigrama (99 [95 D.]) en que dice «cuando toda Grecia estaba como en el filo del cuchillo», sino que todo el epinicio a los Escópadas (5 [4 D.]), del que se han conservado tres estrofas, es la más pura prosa en los más artísticos giros dorios, un verdadero punto de cita de todos los lugares comunes (que, nótese bien, eran ya, desde hacía mucho tiempo, eso, lugares comunes). Se queda uno contento, mediante la posesión del fragmento de Dánae

81. En el fragm. 4 [5 D.] se dice de los caídos en las Termópilas: «Un altar la tumba; en vez de lamentos, recuerdos; el llanto por ellos, alabanza».

y de los epigramas, de no quedar totalmente remitido al crédito en cuanto a este poeta tan famoso.

El sobrino y discípulo de Simónides, y rival de Píndaro en las Cortes sicilianas, fue Baquílides,[82] un fino y preciosista poeta, orientado aún más hacia los encantos de la vida privada, el amor y el vino. En él todo es coral, incluso las canciones eróticas y las muy hermosas compuestas para el banquete. Entre todos esos poetas corales es con mucho el más claro, y, sin embargo, todavía sería, por ejemplo, más hermoso el hermoso peán sobre los beneficios de la paz (13) * en una estrofa eolia más sencilla, e incluso como elegía; en realidad, el bello fragmento (27 [20 Snell]), que contiene la alabanza del vino elevador de la fantasía, está compuesto en una forma mucho más simple de estrofas de cuatro versos. A la suave y cómoda elegía jónica se acomoda especialmente el tono del poeta.

De Laso de Hermíona no se sabe mucho más sino que introdujo los concursos de ditirambos y fue además, teórico y maestro de Píndaro. Timocreonte de Rodas, que era atleta y poeta, es conocido especialmente por su invectiva coral contra Temístocles, una prosa violenta, pero asombrosamente aburrida en un metro coral altamente artístico, de la que no se puede imaginar quién era capaz de cantarla. De Corina, la contemporánea beocia de Píndaro, se encuentran pocos y abruptos fragmentos. Enumeraciones de simples objetos, como las presenta Filóxeno,[83] contemporáneo más joven de Aristófanes, en su *Banquete*, seguramente

82. Sobre las zancadillas que se hicieron ambos poetas, v. Müller, I, p. 390.

* [Es el fr. 4 en la ed. de B. Snell, Leipzig, Teubner, 1934, que debe consultarse para Baquílides, del que los papiros han devuelto epinicios y ditirambos enteros, hallados en 1896 y no conocidos por Buckhardt.]

83. Sobre él, v. p. 181 y 210.

uno de sus ditirambos a la moda, ya no eran arte ninguno, desde que la comedia había hecho flexible el verso ateniense para las más inauditas combinaciones cómicas. Filóxeno era, además, como poeta y músico (auledo) muy considerado y universalmente conocido; por él entró el arte ditirámbico en una nueva dirección (que luego siguieron Timoteo y Telestas); en lugar de la antigua y solemne gravedad que llevaba consigo la destinación al culto, apareció entonces un contenido más variado y una manera de tratarlo más libre, mayor acercamiento a la vida por medio de la dramática y la mímica, aunque los temas siguieron siendo mitológicos.

* * *

Toda nuestra información sobre la poesía coral es, aparte la imposibilidad de hacerse una idea justa de la música y la danza, ya de por sí unilateral, porque sólo nos ha sido conservado un grupo de epinicios de un poeta que en la Antigüedad era famoso por todos los géneros de sus creaciones: es éste Píndaro, en quien tenemos el representante de la poesía de circunstancias más solemne.

Había nacido en 522 a. de C., y murió de más de ochenta años. Siendo él de débil voz, vivió exclusivamente para la música y poesía coral, hombre[84] pia-

84. Según la primera vida (de Eustacio), él era «piadoso» y honraba particularmente a Pan, Rea y Apolo, y porque además era considerado θεοφιλής, disfrutaba entre los griegos gran honor. En los sacrificios de Apolo en Delfos le invocaba el sacerdote, antes de cerrar (por la tarde) el templo, para la comida del dios. A Pan se le vio en persona entre el Citerón y el Helicón cantando un peán de Píndaro, y éste compuso después un himno de acción de gracias. Deméter le preguntó en un sueño por qué no la había cantado a ella, a ella sola entre todas las diosas, por lo cual compuso para ella un canto (πότνια θεσμόφορε) y les erigió a ella y a Pan

doso y también amado de los dioses, y como poeta coral era un gran teólogo, lo que entonces no significaba nada sacerdotal. Por sus epinicios nos asomamos, en primer lugar, a la gran significación social de la lírica coral. Todo el mundo reconocía que era un momento culminante en la vida, no sólo cuando se vencía en Olimpia, Delfos, Nemea y Corinto, y en seguida en el mismo lugar se era celebrado con una corta oda,[85] sino cuando, una vez de regreso en casa, se recibía el honor de una canción más extensa. Para esto se pagaba al poeta lo suficiente para que pudiese dejar los demás trabajos,[86] y éste componía entonces el canto para un coro, que en raros casos era instruido por él mismo y sí en la mayoría de las veces por un maestro de coro.[87] La ejecución tenía efecto bien en la casa, ante los parientes y amigos reunidos, o, como en la segunda oda nemea, en un edificio público de la ciudad o en procesión hacia un templo, en la cual se marchaba durante la estrofa y antístrofa, mientras que se hacía alto durante el epodo; a veces se repetía cuando se celebraba

un altar delante de su casa. Teoros que fueron al santuario de Amón hubieron de pedir para él el mejor destino humano que puede darse a un amado de los dioses, y en el mismo año murió. Quizá le procuró un brillo especial el que honrase a dioses extranjeros, como la madre de los dioses y Amón (con lo que hay que comparar Paus., IX, 16, 1), junto a los dioses indígenas. Otras noticias sobre su relación con los dioses de Pausanias, IX, 23, 2. Podría ser de gran valor para un poeta coral tan buscado en todas partes el que fuese considerado, no sólo como piadoso, sino en contacto con los dioses.

85. A muchos que no podían pagar a un Píndaro les había de bastar desde luego el τήνελλα καλλίνικε esto es, una cencerrada cantada.

86. Cf. *Pít.*, XI, 64; *Istm.*, I, 3. Cf. especialmente la ingenua afirmación del comienzo de la *Istm.*, II.

87. Sobre su compañero Eneas, cf. *Ol.*, VI, 150 y escolios. Píndaro era, cuando asistía él mismo, invitado por la ciudad correspondiente.

el aniversario de tal fiesta; pero no siempre se alcanzaba con vida la llegada de la canción, sino que podía ocurrir que sólo el hijo celebrara el premio del padre (cfr. *Istm.*, II); o bien Píndaro hacía esperar, al menos después de una promesa en principio en el sitio de la fiesta, muchos años, hasta que el vencedor se hacía mucho más viejo (*Olimp.*, X).

Y Píndaro no desea más que vivir durante toda su vida señalado entre los helenos por su sabiduría y convivir con vencedores (νικαφόροις ὁμιλεῖν). Con dos excepciones,[88] se trata de vencedores hípicos y gimnásticos; representan exclusivamente la Grecia distinguida de entonces, y todo el horizonte del país está orientado hacia ellos. Naturalmente que sólo tenemos que tratar con los que eran bastante ricos para pagar al poeta y el coro, y, por consiguiente, Píndaro estima en mucho la riqueza: el que posee la riqueza adornada con virtudes (πλοῦτος αρεταῖς δεδαιδαλμένος), según él, conoce hasta lo futuro, o sea las cosas del más allá, y mientras que el agua (condición fundamental de la existencia física) es lo mejor, la sigue inmediatamente el oro (*Ol.*, I, I, III, 75). En relación con esto, se expresa el comienzo de la segunda oda ístmica con suma ingenuidad: los cantores primitivos cantaban por amor; la musa entonces todavía no era codiciosa ni asalariada, y los cantos no tenían aún apariencia plateada; pero ahora había que tener en cuenta la frase de aquel argivo (Aristodemo) que, privado al mismo tiempo de su propiedad y de sus amigos, dijo: «El dinero, el dinero es el hombre». Así vienen a coincidir en Píndaro la antigua admiración por el olbos, Pluto, etc.,[89] y la moderna ambición de ganancias. El poeta pertenecía

88. La *Pít.*, XII está dedicada a un flautista; *Nem.* XI es encomio de un prítano.
89. Cf. tomo II, p. 454.

en realidad también al lujo propio de la clase en los vencedores ricos; era la mayor persona de solemnidad en las fiestas de la Grecia de entonces, y sus cantos son la última poderosa exhibición de una casta que ya en aquel tiempo, en la mayoría de las ciudades, debía ceder el poder a la democracia.[90]

Por lo que hace al contenido y composición[91] de los epinicios, hay que considerar, ante todo, que Píndaro no se cuida de describir la correspondiente victoria agonal, lo que hubiera producido una insoportable uniformidad, sino la fiesta del vencedor. Por su parte dan la medida necesaria sólo las odas más extensas, trabajadas con esmero, y que procuran detalladas noticias sobre el vencedor, su genealogía, parientes, culto doméstico, patria, etc. Muchas veces tiene, sobre todo, la ventaja de poder ensalzar juntamente a toda una familia de vencedores. Pero la sustancia propia de su poesía son mitos, mediante los cuales penetra en la mayoría de estas odas un elemento épico, mas en rápida y brillante exposición, no transcurrido aquí la narración como en el epos, sino señalando sólo aquellos rasgos que aportan algo al desarrollo de un pensamiento determinado, a cuyo servicio están. Estos mitos se hallan enlazados a la persona del vencedor, bien por el origen divino o heroico de éste, cosa que entonces tenía toda la Grecia elegante— y Píndaro elige entonces en la mitología algo de la divinidad correspondiente o de la familia heroica, sin omitir, con toda frescura, las

90. Influye muy peculiarmente sobre nosotros en relación con el pathos pindárico la consideración de que muchas veces los vencedores se limitaban a *enviar* los carros, los caballos y el conductor, y, por consiguiente, los verdaderos νικαφόροι eran los mozos de cuadra y el auriga.

91. La idealización de todo este modo de composición, véase en O. Müller, I, p. 402 y s.

inconveniencias del mito—;[92] o bien el conocimiento de los cultos domésticos del vencedor da ocasión de alabar a los dioses correspondientes; o se cuentan mitos de la ciudad patria (*Istm.*, VI, las historias tebanas), o se citan cultos, como en la bellísima oda (*Ol.*, XIV) en que, con motivo de la victoria de un orcomenio, se celebra el culto de las Cárites en Orcómeno; o el poeta magnifica, cuando no tiene otra cosa, los mitos locales del sitio de los juegos. De la erudición mítica que él acredita en tales casos puede haber preguntado mucho al interesado y a su familia; pero una multitud de mitos poco corrientes que él sabe pueden ser conocidos acaso por logógrafos o historias de fundación de ciudades (κτίσεις).

En qué medida los artificiosos esquemas con que Dissen cree poder señalar una proporción en la construcción, en el entrelazamiento de lo personal con los relatos míticos, etc., eran conscientes en Píndaro o cualquiera de sus oyentes y sentidos por éstos, es para nosotros cuestión discutible; pero en todo caso Píndaro obraba muy conscientemente, y cien veces dice que él piensa en sí y su composición.

En primer lugar ensalza en todos los tonos el canto como tal; lo más hermoso en este camino es el famoso comienzo de la primera oda pítica. Después, su canto es para él *in specie* exactamente tan valioso como la victoria misma, es incluso la mitad equivalente de ella; en él descansa la plena felicidad del vencedor. Sólo la

92. Cf. tomo I, p. 38 y s. Ejemplos principales de exposiciones detalladas del mito son en la *Ol.* VI la historia de los Iámidas en elogio de Agesias. y en la *Pít.* IV el viaje de la *Argos* en honor del baltíada Arcesilao. Hemos de recordar además que todos los eginetas elegantes eran Eácidas; el mito de Éaco lo contiene la *Ol.* VIII. Según la anécdota que trae Plut., *De glor. Athen.*, 4, fue Corina la que le aconsejó introducir mitos en las odas.

enorme solemnidad nos impide reconocer el anuncio cuando, por ejemplo (*Nemea*, VII, 20), se dice que el único espejo de las magníficas luchas es Mnemosina y su canto, o (*Ol.*, XI, 1 y sigs.) que a veces lo más necesario al hombre es el aire, a veces la lluvia del cielo, la hija de Nefele; pero cuando alguien consigue una cosa grande con esfuerzo, entonces hay para él himnos de meloso sonido, fundamento de una gloria ulterior y prenda segura de alto mérito.

Después habla el canto un poco demasiado extenso de él mismo, de manera que muchas partituras deben de haber presentado una división especial entre la forma líricocoral y el contenido subjetivo. El poeta habla a la musa, o al propio corazón, o al mismo canto y la fórminx (lira) un poco demasiado, y les dice qué es lo que quiere decir y qué es lo que no;[93] se preocupa de la hartura si se queda más tiempo en este o aquel tema; se invita (*Pít.*, XI, 58) circunstanciada y violentamente a dejar el relato de un mito para pasar a la glorificación del vencedor. Se tiene con esto la impresión de que él quisiera compensarse así de la gran fatiga de la creación.

Frecuente y claro es en él el señalar su propio valor, lo que en país lejano y cantado por coristas es imposible que siempre haya sido tomado a bien; pero con esto él se mantenía a sí mismo en aprecio en la medida en que las gentes le creían.[94] Su canto a una victoria

93. Ya Hesíodo, en *Los trabajos y los días*, dice con bastante frecuencia: «Voy ahora a decir esto y esto»; pero como poeta didáctico puede hacerlo; y de los poetas filósofos especialmente, Empédocles informa detalladamente de su intención; pero todo esto es poco en comparación con las parábasis aristofánicas, una de las más grandes brechas abiertas en la ilusión.

94. Su enorme valoración entre los contemporáneos se manifiesta por el relato de Pausanias (IX, 23, 2) de que la

de tiro de mulas (victoria y canción son bastante insignificantes) se considera como la más duradera luz de virtud poderosa, y Píndaro mismo se encarama al carro de la victoria o su canto es un edificio hermoso, cuyo exordio son las columnas del pórtico, o envía su canto al vencedor como un suegro bebe a la salud de su joven yerno su copa de oro llena; por la misericordia de los dioses florecen siempre sabios pensamientos en el pecho del poeta; pero si un buen luchador desciende al Hades sin canto, entonces ha vivido en vano y su esfuerzo se ha perdido.

Con esto se relaciona su *polémica*, bien poco poética y ciertamente risible en la ejecución coral. Homero debe de haber sobreestimado a Ulises, como si Píndaro (que por lo demás sentía la enorme superioridad poética de *La Odisea*) hubiera estado mejor informado. Pero particularmente se vuelve contra enemigos y envidiosos. Los designa como zorras o como grullas que pacen gritando allá abajo en comparación con él, el águila. Incluso tiene a veces un final mordiente (por ejemplo, *Ol.*, II; *Pít.*, II; *Nem.*, VII). Una vez (*Ol.*, VI, 151) hasta invita a su maestro de coros, Eneas, a hacer saber a los amigos si ellos dos han podido escapar al viejo insulto de cerdos beocios.

Esto es más sorprendente por ir unido a la rimbombante tiesura de expresión a que pueden haberle obligado la acomodación del texto a la rítmica y la musica, y además, Dios sabe en qué medida, a la mímica y orquéstrica. Era desde el principio y para todos difícil de comprender, y su gran gloria, su verdadera popula-

Pitia había mandado a los de Delfos que de todo lo que ofrecían ellos a Apolo como primicias, también hicieron llegar a Píndaro una parte igual. (¿Llegó a dar realidad a esto una fuerte inspección en Delfos? Desde luego, puede haber sucedido cuando él era ya famoso en toda Grecia.)

ridad, sólo era concebible en un pueblo para el que el coro era una cosa completamente familiar y muy estimada, y los vencedores de los juegos, las gentes más dignas de fama. A veces describe lo más común con la pompa más solemne, y en medio deja caer una palabra del todo prosaica. Para decir que la fiesta es anual, dice, por ejemplo (*Ol.*, IV, 1): «Zeus, etc., tus Horas que giran en danza a los variados sones de la fórminx, me han enviado aquí como testigo de las más sublimes luchas». Para apoyar una suposición en honor de un vencedor, se dice (*Ol.*, VI, 32): «Yo, que no suelo ser violento ni aficionado a la pelea, atestiguo esto con gran juramento, y las Musas de melosa voz me lo han de consentir». Uno de sus vencedores ha ganado en Pelene de Acaya el premio allí acostumbrado, una abrigada clámide; el poeta dice: «Como cuando Pelene le aseguró abrigada defensa contra los aires fríos». Si un canto que se hace mucho esperar resulta mejor, es entonces un provechoso tanto por ciento (τοκος ὀνάτωρ). Involuntariamente cómico suena el pomposo escolio a las cortesanas de Corinto.[95]

Si Píndaro en tales pasajes tiene para nosotros algo de excesivamente alambicado, por otra parte es un testimonio capital de la notable ingenuidad de los griegos de entonces. Ésta se manifiesta aquí y allá *ad maiorem gloriam* del ensalzado. Pero si en el encomio (*Nemea*, XI) cantado en la fiesta de la dignidad de prítano para Aristágoras se dice: «A él —que también había vencido en juegos menores— sin duda que no le debieron de permitir sus padres presentarse además

95. En Ateneo, XIII, 33, con la sentencia final «con la necesidad, todo es hermoso». Nótese también la dureza e inexactitud de algunos cuadros; así en el fragm. en Ateneo, XI, 21, donde los borrachos son llamados «domados en su mente por los tiros de la vid».

en Olimpia y en Delfos, pues si no, habría venido igualmente allí», hemos de decir que esto es ridículo desde que existe el mundo, o sea también en tiempo de Píndaro. A los de Camarina, que critican los gastos deportivos y arquitectónicos de su conciudadano Psaumis —posiblemente era una democracia rabiosa, que pensaba que a ella le correspondían los bienes del rico—, les es explicado que tal cosa eleva el ánimo de los ciudadanos. Otras veces, con notable valor, a sus más poderosos amigos les hace advertencias por las que se puede medir que él no vivía en las Cortes y que no era un cortesano de príncipes, sino más bien de aristócratas. El mito de Pélope y Tántalo es tratado (*Ol.*, I) de manera que Hierón y toda Siracusa no pueden haberlo interpretado de otra manera que como advertencia contra la violencia y exhortación a la medida en la felicidad.[96] También a Arcesilao de Cirene se le dicen (*Pít.*, IV y V) claras verdades. El largo poema de *Los Argonautas* (*Pít.*, IV) se lo dio Píndaro al refugiado Demófilo, al que recomendó que con él aconsejase al tirano la restitución; apenas podemos comprender cómo el final de este poema, a partir del v, 446, pudo en semejante Corte ser ejecutado como epinicio.[97] Otras muchas veces Píndaro no se recata de hablar de la inseguridad de la fortuna, después de haber pintado el brillo de ésta con toda clase de epítetos. Terón (*Ol.*, II) tiene que oír que no se sabe nunca si el día,

96. Píndaro estaba presente en Siracusa. Otra advertencia a Hierón, *Pít.* II, 131. Cf. Müller, I, p. 395. Hierón hizo en determinadas circunstancias matar a amigos suyos, y Epicarmo se lo echó en cara casi directamente; cf. Plut., *Quomodo adulador*, 27.

97. Müller va, desde luego, demasiado lejos al suponer (I, p. 410) que ya en relación de Jasón a Pelias, del noble desterrado frente al tirano celoso, hay una advertencia a Arcesilao por su relación con Demófilo.

«el hijo del Sol», terminará feliz; después, en relación con la avanzada edad del príncipe, se describe el bienaventurado más allá, como si le corriera alguna prisa; asimismo es mencionada la maligna murmuración de los venenosos necios. Y todo esto —a lo que pertenece también la desgracia de la casa de Cadmo, los antepagados de Terón— fue cantado en el palacio de Agrigento en un festín. Igualmente al recién mentado Psaumis le dice sin rodeos (*Ol.*, IV y V) que tiene los cabellos grises, y le desea, que alegrándose con los cabellos de Poseidón, soporte alegremente la vejez y muera rodeado de sus hijos.[98]

Cada epinicio tiene, por lo demás, una construcción especial; ni dos siquiera están elaborados conforme al mismo patrón. O. Müller distingue,[99] según la música, odas dóricas y eolias; algunas son también lidias. Una vez (*Ol.*, XIV) dice Píndaro de un poema que está en melodía lesbia y en modo (?) lidio (Λυδίῳ ἐν τρόπῳ ἔν τε μελέταις). La canción citada anteriormente (pág. 263) al orcomenio Asópico tiene su particular gracia ligera; se ve en ella cómo mediante el ligero y aéreo aprovechamiento de la leyenda, de por sí ya graciosa, de las Cárites, se puede crear un contenido poético casi de la nada.

En algún momento Píndaro está en condiciones de producir los más maravillosos efectos, y el modo cómo él vive en el mito tiene para nosotros muchas veces algo de narcótico. Fue desde luego un gran poeta, a pesar de sus debilidades, que no necesitan ser encubiertas cuando todavía queda tanto de hermoso; pero lo que no es, es regular. Si tuviéramos los himnos, peanes, ditirambos, prosodios, partenios, escolios, hi-

98. Cf. tomo II, 477.
99. I, p. 412.

porquemas, trenos y encomios, que en la Antigüedad eran tan celebrados como sus epinicios, quizá los preferiríamos a éstos; entre los fragmentos se encuentran cosas extraordinariamente bellas; desde luego que de alguno de estos poemas nos han sido conservados los más hermosos pasajes, así el magnífico escolio a Teóxeno conservado por Ateneo (XIII, 76) y magníficos trozos de los trenos.

Una notoriedad secundaria debe Píndaro de haber disfrutado entre todos los griegos; de otra manera no podría Aristófanes en *Las aves* (904-957) haberle supuesto tan conocido como para construir sobre él la máscara del mal poeta solemne. También debe de haber sido coleccionado pronto. Que justamente los epinicios sean lo que se ha conservado quizá tiene su razón en el contenido de éstos para eruditos, lo que dio a los alejandrinos la oportunidad de desarrollar a propósito de ellos más erudición. Asimismo se han conservado por esto Apolonio y Licofrón, mientras que otros se han perdido.[100]

* * *

Mientras que todavía echamos una ojeada a la lírica coral en general, hemos de hacer notar, ante todo, que la relación con el canto y la danza y los artificiosos metros dan a la dicción algo que la separa de toda la lírica moderna. De aquí, entre otras cosas, aquellos magníficos epítetos y adjetivos compuestos, en los que, por ejemplo, Ion de Quío dice de un banquete que dura hasta la mañana: «Esperábamos a la madrugadora

100. Si en la primera *Vida* se dice de los epinicios: «Los que especialmente se han divulgado por ser más humanos y menos míticos y no ser tan oscuros del todo como los otros», habíamos de suponer más bien lo contrario.

estrella que recorre el aire, a la precursora de claras alas del Sol».[101] Estos plegados son nuevos e inhoméricos; pero, por atender a las artes que la acompañaban, la lírica coral se hacía mucho más difícil que la individual, mucho más recargada y mucho más retorcida en la dicción, y la compensación por la danza y la música, frente a las cuales sin duda la palabra era la parte menos favorecida, ya no la poseemos.

Si comparamos con esto la lírica individual, en seguida en Alcmán encontramos los cuatro hexámetros (26 [94 D.]), tan incomparablemente más cordiales y agradables que todo el resto, exceptuado quizás el fragmento sobre la calma nocturna de toda la Naturaleza (60 [58 D.]), que, sin embargo, no es sino una enumeración. Pero especialmente en Safo se ve la gran superioridad de la estrofa sencilla sobre la estrofa dórica artificiosa, en cuanto se trata de la expresión de la emoción del alma. Por la canción de Afrodita (ποικιλόθρον' ἀθάνατ' 'Αφροδῖτα) podríamos, por decirlo así, dar Píndaro entero en cuanto conocemos a éste. También el fragmento (52 [94 D.]) con la descripción de la profunda noche y la conclusión «pero yo duermo sola», y la canción a la mujer ignorante sobre su destino en el Hades (68 [58 D.]), son maravillosamente conmovedores.[102] Y si el mundo ha sufrido en Alceo y Safo, desde luego, la mayor pérdida, también Anacreonte es extraordinariamente bello, y claro, en especial el fragmento (2 [2 D.]) con la solemne invitación a Dionisos, a quien encomienda su amor a Cleóbulo, y el dedicado al mancebo favorito, de virginal mirada (4 [5 D.]), y el a Eros, que le lanza una pelota

101. Bergk, p. 87 [Diehl, I, p. 71].
102. Queremos también recordar aquí que de Safo procede, en el hermoso doble dístico en la tumba de Timas (119) [158 D.], uno de los mejores epitafios primitivos.

de púrpura y le invita a jugar con la muchacha de Lesbos, a la que no la gustan ya los cabellos blancos del poeta.

Si en estos fragmentos habla un amor natural, la lírica coral es, por el contrario, un verdadero refugio de toda trivialidad, y justamente los que no tenían vocación se apresuraban a hacer su nido en lo más difícil, para lo que puede ser alegado como ejemplo el peán a la Salud por Arífrón, tan rico en lugares comunes. Y, mientras tanto, ya el drama ático, que había salido totalmente de la lírica coral, se había apoderado de ésta de todas maneras. Pero justamente la época del gran arte tenía un preciso sentido del frecuente mal empleo de las formas solemnes, y en Aristófanes no faltan parodias de éstas. Al mal poeta que, en *Las aves,* se encuentra para la fundación de Nefelococcigia, y su canto remendado con reminiscencias pindáricas, le hemos citado ya. Junto a éste (1372) aparece en persona el ditirámbico Cinesias y es ridiculizado con todo su arte, por la que él quiere lanzarse a las nubes, porque de ellas depende precisamente su arte.[103] También en *Las nubes* hallamos en boca de Estrepsíades (335 y sigs.) una multitud de retazos de los ditirambógrafos contemporáneos.

No se ve en todo ello que la lírica subjetiva fuese ridiculizada, pues, con toda verosimilitud, no era cultivada sin vocación; la coral, por el contrario —lo mismo que la tragedia—, había atraído a sí una comparsa de *dilecttanti* que precisamente imitaban con preferencia lo más difícil y era, además, un oficio, de lo que la comedia tomaba venganza.

103. El poeta la hace decir, por ejemplo: «de los ditirambos, las cosas brillantes se hacen aéreas y oscuras y de brillo azulado y giratorias con alas»; y a la vez se gloría de ser el κυκλιοδιδάσκαλος que se disputan todas las tribus.

En nosotros, toda la lírica coral nos produce esencial e inevitablemente impresión de fatiga, porque la poesía está en ella sometida a una indecible violencia. Y como en ella no tenemos sino la tercera parte de un fenómeno, como hemos dicho, muchas veces lo que vemos es como un limón exprimido que nos fuera arrojado. No sólo es fatigosa para nosotros, sino que debe de haberlo sido para los poetas. Incluso en los coros de Sófocles hay tal cantidad de giros y expresiones forzadas y difíciles, que hay que concluir que también a él la música y el ritmo le ofrecieron dificultades apenas superables.

* * *

Los ulteriores destinos de la lírica, a partir del siglo IV, son muy oscuros. Una lírica que se transmitiera puramente por la escritura no existía entre los griegos; falta la canción puramente compuesta en verso. Lo que posteriormente se produjo en la lírica acompañó a la música y a los virtuosos, enlazado especialmente con la ejecución, y estos destinos, después de la orientación que se tomó con el ditirambo, era imposible que fueran afortunados. Por lo que se refiere a Atenas, apenas puede haber favorecido al contenido poético del coro el que coro y coregia se convirtieran en un género de contribución ciudadana; uno de los raros trozos conservados de un coro que se cantaba allí es el itifálico a Demetrio Poliorcetes. Pero de las bromas que se deben de haber cantado públicamente en Alejandría nos puede dar una idea Estrabón (XIV, 1, 41, 648) con ocasión de Simo y su simodia. El epinicio debe de haber desaparecido en seguida de Píndaro por la desaparición de los vencedores ricos, y apenas puede haber sido cosa distinta de los himeneos y trenos com-

puestos por encargo especial; para prosodios, con los que un coro se acercaba a una divinidad, y otros cantos culturales, que propiamente hubieran debido siempre ser hechos de nuevo, cuando no bastaban para ello las fuerzas propias tendrían que estudiarse en los viejos poetas, según lo atestigua Luciano[104] para su época.

7. La tragedia

Todo el drama posterior debe su dignidad e importancia esencialmente a la dignidad e importancia que tuvo el drama entre los griegos, y en especial en Atenas.[105] Y allí todo dependió de que no nació para diversión ni para pasar el rato, con lo que se hubiera quedado pequeño y sin interés, sino como parte de un culto de gran importancia en la Polis. No era un recurso, ni tampoco un entretenimiento para una *élite* de «personas cultas» y de aburridos, sino que era una gran solemnidad para toda la ciudad en fiesta.

En todo el desarrollo de un género artístico influye, sin embargo, el modo de su iniciación. Y para esto hay que decir ante todo que sobre la base de una pura imitación (μίμησις) no crece la tragedia, sino que aquélla conduce sólo a un cierto grado de reproducciones más bien burlescas de la vida exterior, es decir, a lo sumo, si el Sol brilla más favorablemente, a la comedia, y en favor de ésta han trabajado en todas partes y siempre, incluso entre los salvajes, la burla y la broma. También los espartanos habrían alcanzado el drama si hubiera bastado para ello lo simiesco y paródico; sus δεικηλίκται imitaban, por ejemplo, en la lengua de la

104. Luciano, *Demosth. encom.*, 27.
105. La noticia de la dignidad del drama griego, comunicada por Aristóteles y Séneca, nunca se ha olvidado del todo.

vida más baja, un ladrón de fruta, un médico extranjero, etc., y lo mismo sucedía en todas partes en suelo griego;[106] podemos imaginarnos estas representaciones como parecidas al drama chino, que es sólo burgués, sólo imitación de la vida o parodia.

En vez de esto, la tragedia griega indica tan claramente como es posible un origen distinto, no mímico en este sentido. No son aquí lo primero, como sería en otro caso, el actor y el diálogo, sino que el coro es originariamente todo; y como las antiguas premisas se mantienen de modo auténticamente griego con profunda gravedad y sólo se modifican lentamente, se sigue manteniendo junto al diálogo. En tiempos de Esquilo, que presupone ya una multitud de comparsas mudos y un aspecto muchas veces rico y fantástico, aparece, sin embargo, el diálogo repartido entre varios con una tardanza verdaderamente sorprendente.

Desde luego que en este punto, con todas las noticias aisladas, nunca se llegará a penetrar el misterio de la formación y progresivo crecimiento. Es como si el recuerdo de los estadios anteriores hubiera sido borrado con todo cuidado. Pero sin un aliento verdaderamente poderoso el drama no hubiera creado los monumentales locales, sólo mediante los cuales se hizo y continuó siendo cosa de todo el pueblo: resulta de la gran excitación dionisíaca; aparece en el mundo en gran escala y con gran acompañamiento, y es una conquista específicamente griega: ni persas, ni judíos, ni en absoluto el Oriente antiguo, tenían drama, quizá

106. Ateneo, XIV, 15. En Sición se llamaba a tales payasos palóforos, en otros sitios αυτοκαβδαλοι; en la Gran Grecia φλυακες en Tebas ἐθελονταί; en la mayoría de los sitios σοφισται. Tal cosa, más tarde, hasta entró en la literatura; había fliacógrafos alejandrinos, como en la pintura ropógrafos y riparógrafos, etc.

porque no podían resistir la contradicción que representa; y el drama indio, que en su desarrollo desde el culto de Visnú y en la música tenía muchas analogías con el griego, apareció después de éste y quizá bajo su influjo.

Pero, ¿por qué el culto de otros dioses no ha provocado ya antes el drama? ¿Por qué no, por ejemplo, el de Zeus, el de Apolo, el de Atena, que se pueden entender con tal elevación intelectual y ética? ¿Por qué no surgió inmediatamente después de Homero, que ya en *La Ilíada*, y especialmente en *La Odisea*, es tan dramático, sino que se desarrolló en cierto modo por rodeos? ¿Por qué hubo de acontecer esto en Atenas y no, por ejemplo, ya en Corinto o Mileto? Desde luego, podría uno admirarse de que un teatro se hiciera esperar trescientos años, después que el epos había estado ya muchas veces tan cerca del drama. Pero el ímpetu decisivo y primario de que debió necesitar, vino justamente del culto dionisíaco y de su mundo de sensaciones. Inesperadamente, de la música, del canto coral del culto dionisíaco, de poderoso misterio, se levanta como de un rico canastillo una magnífica flor aparentemente distinta: el drama dionisíaco en primer término, luego dedicado a toda la mitología. Sólo después que el alma de la nación griega había sido hecha, mediante aquel culto, apta y partícipe para impulsos antes desconocidos, se puso a crear además esta vida altamente artística.

Los sitios imprescindibles le estaban ya preparados de antemano al drama. Discurso y diálogo, que el griego tenía tan abundante ocasión de ejercitar en la Asamblea popular y ante los tribunales, se tenían ya en Homero desde hacía mucho en asombrosa plenitud y perfección; también, por ejemplo, en el himno a Hermes se muestra perfectamente una alta fuerza y rica

matización de la conversación en diálogo. El drama ya no hubo de superar esto.

Otra causa principal fue la antigua costumbre de un culto dramático. Lo mímico existía en varios cultos desde muy antiguo;[107] no sólo llevaba el sacerdote o la sacerdotisa en el sacrificio solemne el vestido de la divinidad, sino que, en un acto formal, acontecimientos de la mitología —sólo hay que preguntar en qué medida eran acompañados de palabras y canto— eran puestos en escena. Incluso el hiporquema, que como género existía de antiguo, consistía en que la acción descrita en el canto fuese representada mímicamente por varias personas que se destacaban del coro.[108]

Finalmente, hay que añadir un mito que en el epos, himno y artes plásticas había tenido infinitas representaciones y aquí llegaba a su más alta realización.

Si añadimos a esto también que la rareza de las representaciones, que estaban limitadas a las fiestas de Dionisos, tuvo como consecuencia la necesidad de poemas de mayor extensión,[109] y recordamos el carácter general del arte griego, que prefiere en todo formas determinadas y constantes, y con ello pone al espíritu a esto acostumbrado a una tensión determinada, que limita de muchas maneras la fantasía creadora, pero también le asegura contra sus propios caprichos, haciendo así posibles en caso favorable aquellos productos de la más estricta regularidad, y, sin embargo, del más libre afán de belleza, así comprenderemos que la tragedia ática —y esto no se comprendía en absoluto por sí— pudiera convertirse en el género principal de la poesía griega y como tal ser reconocida.

107. Cf. tomo II, p. 205.

108. Cf. Müller, I, p. 38, 346, 380; II, p. 72, y *supra*, p. 193.

109. Una tragedia demasiado corta podía, por su brevedad, perder el primer premio.

* * *

Como es sabido, aquel canto coral que fue su más antiguo fundamento y parte principal, pertenecía a la clase del ditirambo; según Aristóteles,[110] toda la tragedia procedía de los que preludiaban éste (ἀπὸ τῶν ἐξαρχόντων τὸν διθύραμβον). Mas el ditirambo era una canción dedicada a Dionisos, que antes, sin ningún orden estricto, era cantado por los amigos borrachos en un banquete, pero desde Arión[111] era ejecutado regularmente por el coro. Había canciones alegres y jubilosas de este nombre que festejaban el comienzo de la primavera, y, por otra parte, también los había tristes; y en Sición tenían las de esta última especie por objeto, en lugar de los dolores de Dionisos, los de Adrasto, que verosímilmente era un primitivo dios de la Naturaleza.[112]

Pero el primer paso hacia el drama parece haber sido que el corifeo, representando a Dionisos mismo o a su mensajero, contaba la historia del dios, en primer lugar sus sufrimientos (πάθη), y que para esto el coro hacía gestos como de sátiros, de alegría y también de terror.[113]

110. *Poét.*, 4.
111. Cf. *supra*, p. 255 y s.
112. Según Suidas, Airón inventó el «modo trágico», en lo que verosímilmente se comprende una ramificación del ditirambo.
113. Arist., *Poét.*, 4, dice que la tragedia primitiva tuvo el carácter de un drama satírico. Una construcción del sátiro primitivo de la tragedia da Nietzsche, *Gebur der Trag.*, p. 35. Nietzsche establece la proposición de que el coro representa la realidad, y lo que acontece en la escena, una visión, y describe el momento en que por primera vez también al coro se le apareció Dionisos como una visión, y hablando, como héroe épico.

Todo esto puede haber alcanzado en las ciudades dóricas un desarrollo bastante artístico, pero desde luego que en Atenas existió ya pronto y precisamente en las fiestas de Dionisos, las Leneas y las grandes y pequeñas Dionisíacas. Pero cuándo y por quién fueron allí introducidos, además de Dionisos, otras personas y mitos, es para nosotros una cuestión obscura.[114] Aconteció, en todo caso, en tiempo de Pisístrato la gran innovación de Tespis (hacia 536 a. de C.), a saber, que fuese enfrentado con el coro un antagonista (ὑποκριτής) que iba apareciendo sucesivamente con diferentes máscaras, es decir, según O. Müller explica, por ejemplo, en una tragedia de Penteo, como Dionisos, Penteo y mensajero. Sin embargo, en Tespis era lo principal el coro, ciertamente, y sus danzas; todavía en época posterior se las apreciaba y bailaba; sin duda la recitación ocupaba junto a ellas un plano secundario, y existía sólo para dar al coro ocasión y materia para sus afectos; su metro era el tetrámetro trocaico, que Tespis, como sus continuadores el trímetro yámbico, pudo tomar de la poesía ya existente.

También en Frínico (importante desde 512) aparecía un único actor en diversos papeles, incluso ya en este momento femeninos.[115] El elemento lírico era aún el principal; en sus *Fenicias* había hasta dos coros: fenicias y persas notables. Del ateniense Querilo y el flasio (es decir, dorio) Pratinas, que también vivió en Atenas, se celebra particularmente su fuerza en el drama satírico; ambos florecieron desde fines del siglo VI.

114. Nietzsche (p. 51) tiene la idea de que todas las figuras trágicas posteriores son propiamente sólo máscaras de Dionisos; así, Prometeo y Edipo, y su opinión procede de que detrás de ellas se esconde una divinidad.

115. Esto es, cuando Esquilo introdujo dos actores, lo haría también, desde luego, Frínico.

Pero, ¿cuándo y cómo tomó las cosas en serio el Estado ático? Las fiestas dionisíacas, con sus procesiones (κῶμοι, θίασοι), quedaron abandonadas a la diversión individual; pero los coros debieron de ser tomados por el Estado con especial cuidado y bajo su protección, hasta el punto de encargárselos él mismo a los poetas; y también debió de existir un graderío permanente para los espectadores ya antes de 500 a. de C.[116]

* * *

Sorprendentemente pronto, y sólo en los comienzos de la tragedia, se realiza el intento de entrar en asuntos contemporáneos. Un tema de la época, las grandes hazañas de Atenas en la guerra médica, quizá subrayando los méritos de Temístocles, era el objeto de las citadas *Fenicias*, de Frínico (476), y el mismo poeta ya antes (492) había hecho representar la *Toma de Mileto*, por la que los atenienses, por haberles recordado una desgracia, le multaron con mil dracmas. Más tarde continuaron estas piezas todavía: *Los persas* y *Las etneas*, de Esquilo, y todavía mucho más tarde *El Mausolo*, de Teodectes, pieza de ocasión de un trágico y rétor que había en otras ocasiones dramatizado materias míticas.[117] Pero estos intentos permanecieron aislados. Se temía, desde luego, a la historia contemporánea porque, evidentemente, tenía efectos demasiado violentos[118] y el mito cerró su nube de oro después de haberla

116. Que hacia esta época se derrumbó con los espectadores; v. Suidas, s. v. Pratinas, donde se enlaza con este suceso la construcción de un teatro de piedra.

117. Entre los alejandrinos aparecen después algunos temas históricos; sólo una pieza de lecturas es *La Octavia*, de Séneca.

118. Müller, tomo II, p. 37: se quería, mediante la poesía, ser «levantado hacia un mundo más alto, no ser vuelto hacia las turbaciones del presente».

abierto por poco tiempo. Por lo demás, del único de estos dramas contemporáneos que poseemos —*Los persas*, de Esquilo—, hay que decir que en él lo lejano y lo exótico producen efectos semejantes a lo mítico; es decir, que permiten una liberación semejante de lo realista y efectista; se trata de una Persia de libres caracteres fabulosos, con rasgos distintos de la verdadera realidad pérsica.

De la exclusión de la materia contemporánea se buscó más tarde compensación introduciendo, no sólo constantemetne los elevados sentimientos patrióticos, sino las tendencias momentáneas de la política ática. Ya Esquilo apoya en *Las suplicantes* la alianza con Argos, y en *Las euménides* toma claramente posición en la cuestión del destino del Areópago.[119] En cuán desmesurados ataques contra Esparta incurre Eurípides en *Los Heraclidas* y en *Andrómaca*, y cómo en *Las suplicantes* hace que Teseo entierre contra la voluntad de los tebanos a los caídos, es cosa sabida; trágicos y oradores se servían de estos temas a porfía.

Por el contrario, el pasado no heroico ni mítico parece haber quedado completamente fuera del círculo de atención. Eurípides, con sus *Cresfonte* y *Témeno*, desciende hasta la invasión de los dorios; pero en la gran época no hubo dramas sobre Solón y Pisístrato, Cilón, la boda de Agaristo, Periandro y su casa, Aristodemo, Aristómenes, etc. La tragedia histórica en este sentido se la han abandonado los griegos al mundo moderno, que ha creado también un *Wallenstein* y un *Tell*.

Junto a esta limitación había en la tragedia un gran ahorro de fuerzas. Nuestra educación actual no está tan unida a la Historia, ni siquiera a la de la patria,

119. Cf., sin embargo, Wecklein, *Münchener Sitzungsber.*, 1887, I, 78.

como en los griegos lo estaba al mito. El espectador actual tiene que hacer mayor esfuerzo para entender la tragedia histórica; las leyes de ésta son, además, más variadas que las de la tragedia griega. Necesitamos en la acción amplitud, como también acción accesoria que con ella se cruza, y multiplicidad en los caracteres, que se van desarrollando progresivamente en la pieza; la peripecia se construye mediante una confluencia de acontecimientos que ya están desde mucho antes preparados por los caracteres, con tendencia a la más alta tensión. Por eso hay tan pocas buenas tragedias históricas que hayan dominado verdaderamente la escena; muchas —citemos el *Egmont*— existen sólo para algunos momentos conmovedores.

La tragedia griega pudo haber evitado lo histórico porque esto exigía un realismo en la representación escénica que era imposible de alcanzar; pero a consecuencia de esto logró la gran ventaja de que en gran parte se ahorró así la exposición, en la que nuestros poetas deben gastar sus mejores fuerzas. Lo que nuestro drama histórico pierde de aliento, tanto en el poeta como en el espectador, por su exposición de la situación política y demás, y de concentración por detalles históricos que distraen, no lo perdió el drama griego con su mito; todo el ambiente en que los acontecimientos se desarrollaban era entendido como dado por sí mismo; por ejemplo, toda la existencia de la morada regia es siempre la misma y consabida.

De aquí también la vuelta en la tragedia moderna a la mitología griega y germánica, y otras veces el trasladarse a un mundo de fantasía sin lugar ni tiempo; y asimismo se era feliz cuando materias legendarias determinadas en cuanto al tiempo y lugar, se las podía tratar tan sin lugar ni tiempo como Shakespeare en sus *Hamlet* y *Macbeth*.

Pero por los siglos de los siglos no se podía continuar en la tragedia griega así, como tampoco en la arquitectura de templos, y tampoco queda dicho que a nosotros nos hubiera debido bastar para siempre. En primer lugar, el mito era agotable, y, además, la infinita riqueza y multiplicidad psicológica tiene sus derechos, si bien acaso menos en la escena que, por ejemplo, en la novela moderna, que se ha señalado como finalidad la consideración multiforme y realista de todas las posibilidades del carácter.

Pero que ya en el siglo de oro griego se deseaba un gran número de matizaciones en la acción y en los caracteres lo muestra Eurípides, con quien «también el espectador llegó a la escena». Ahora, que en esto no se pasó de intentos e inicios; un enriquecimiento mayor no lo habría tolerado la tragedia; igualmente la comedia se quedó, en cuanto a lo realista, mucho más limitada que la moderna.

* * *

Si ahora queremos hacernos una idea de la organización de la tragedia en su pleno desarrollo, hay que arrancar de que no pretende ser una imagen completa y movida de la vida, ni su representación exterior sensible; es una cima en las fiestas dionisíacas y en el temperamento de éstas, levantada desde sus cimienots sobre lo ideal.

De aquí el vestido solemne y magnífico del coro y los actores. De éstos había desde Esquilo dos, desde *Sófocles* tres, entre los que se repartían todos los papeles de la pieza. Su figura era realzada, según es sabido, por el coturno y el tocado, y proporcionalmente ensanchada; para cada papel llevaban máscaras con rasgos marcados; comparsas mudos como servidores, escoltas, etc., aparecían en gran número y también con

magníficas vestiduras. Pero asimismo el coro, al haberse pasado de Dionisos a otros héroes, se había liberado de la máscara satírica, que ya no resultaba apropiada, y sólo se la siguió usando en el drama satírico.

«Como en Grecia toda forma anterior de poesía que tenía algo propio y característico continuaba junto a los géneros que de ella habían procedido, y seguía cultivándose por sí, se formó junto a la tragedia una pieza satírica especial, y fue puesta con la misma en tal relación, que, como regla, eran representadas tres tragedias con un drama satírico *como final* (tetralogía).[120] Por lo que se refiere a la pieza nombrada últimamente, desde luego que no habrá sido fácil en cada caso buscar en el mito correspondiente un último aspecto en que pudieran aparecer en relación con él sátiros y salvajes monstruos mitológicos, y como no resulta aconsejable del *Ciclope* de Eurípides, el único conservado * y farsa hermosamente trazada, sacar muchas conclusiones generales, hay que reconocer que la cosa es para nosotros, en gran parte, obscura.[121] El contenido debe de haber sido muchas veces semejante a las parodias de dioses en la comedia media y especialmente también a la comedia siciliana de Epicarmo. Muchas veces era Heracles, en su más tosco aspecto,

120. O. Müller, II, p. 38.

* [Los papiros nos han devuelto parte considerable de *Los rastreadores*, drama satírico de Sófocles, y fragmentos importantes de *Los pescadores con red*, de Esquilo.]

121. Suidas dice de Pratinas, el rival de Querilo y Esquilo: «Y fue el primero que escribió dramas satíricos». ¿Hubo quizás un tiempo en que se abandonaba a la pura improvisación bufonesca el drama satírico y por esto no se fijaba por escrito? Conforme a la segunda *Vita* de Eurípides, había entre las noventa y dos piezas de este poeta sólo ocho dramas satíricos, y el género puede haber repugnado a su patetismo; también Sófocles compuso pocos, según parece. ¿Quién se ocupaba entonces en que regularmente fuese representado uno?

como tragón, etc., la figura principal. En la trilogía esquílea *Layo, Edipo* y *Los siete contra Tebas*, venía como drama satírico *La esfinge*; en *La Orestíada*, el *Proteo*, que verosímilmente era una broma sobre Menelao, que, dando vueltas por el mundo, había dejado a su hermano en la estacada y llegó demasiado tarde para salvarle y vengarle. Uno de los monstruos que podían servir excelentemente era el egipcio Busiris; el tema era allí la coincidencia de un barroco rey moro y su séquito de negros con Heracles el tragón.[122] De todos modos, las representaciones tenían en esta alegre pieza final un maravilloso bordado de lo trágico.

Pero toda la presentación de los actores y del coro depende íntimamente de la localidad en que todas las representaciones se efectuaban, y es en este punto de la mayor significación que el drama fuese expresión de una fiesta religiosa, y por ello mismo dedicado a todo el pueblo de una Polis y destinado a un escenario gigantesco, pronto monumental. Después que en Atenas, hacia el año 500, el tablado de madera en que se colocaban los espectadores se derrumbó, se fue formando poco a poco el gran teatro de Dionisos al pie de la Acrópolis, y otras ciudades griegas le imitaron pronto; ya en la época de la guerra del Peloponeso, el Peloponeso y Sicilia tenían excelentes y bellos teatros. El tamaño de éstos, que, por otra parte, también eran utilizados para otras fiestas, reuniones populares, etc., y que servían de medida de toda población (libre) de una ciudad,[123] estaba sólo determinado en la medida en que era compatible con *un estilo*. De la necesidad de haber de servir para una población entera ya no volvió

122. Quizás a partir del drama encontró después Busiris en forma burlesca el camino hacia una porción de versos. Cf. Helbig, *Annalli dell' Inst.*, XXXVII, p. 298 y s.

123. V. anteriormente, p. 198 y s.

a producirse el drama, pero quedó condenado a ser la ocasión gigantesca de tal necesidad.

Pero el teatro se creó especialmente para el coro, y su forma demuestra a la vista que éste era todavía lo principal, pues para mirar a la escena, dos tercios de los espectadores quedaban oblicuamente, mientras que la orquesta era visible igualmente bien desde todas partes. Allí estaba la θυμέλη, el punto sagrado en que coincidían drama y antigua fiesta dionisíaca. Era primitivamente el altar de Dionisos lo que el coro rodeaba en el ditirambo y alrededor de lo que bailaba, pero con el tiempo se convirtió en centro del coro de la tragedia, que servía, según las circunstancias, como heroón, terraza con altares, sepultura, etc. Detrás de ella se levantaba el edificio de la escena con la escena propiamente dicha, es decir, el muro de fondo de los actores, con el paso elevado en que éstos se movían, llamado λογεῖον o proscenio, cuyos muros laterales se denominaban parascenios. El edificio era largo y sin profundidad; los héroes, con su acompañamiento, se repartían a lo largo; el que se consideraba que venía de lejos, no venía por detrás, sino por la izquierda cuando llegaba de la ciudad y sus cercanías y por la derecha cuando del campo y de fuera. Este espacio se consideraba, en general, como la plaza delante del palacio o la tienda de un rey, especialmente como un sitio público, y los poetas habían de tener mucho cuidado, incluso en la comedia, con esto, y si ésta representaba la vida privada, tenían que obrar en consecuencia.[124] También el muro principal tenía tres puertas con distinta finalidad señalada, pues mientras la central llevaba al rey, las otras dos estaban imaginadas como entrada a las habi-

124. En *Los acarnianos* (408) tiene, por ejemplo, que decir Diceópolis a Eurípides: «Date la vuelta» (ἐκκυκλήθητι).

taciones de los forasteros, santuarios, cárceles, habitaciones de las mujeres, etc. Un cambio de lugar, como sucede en *Las euménides*, de Esquilo, y en el *Ayax*, de Sófocles, debió de haber sido posible; en parte pudo haber sido indicado por medio de instalaciones giratorias (περιακτα) situadas a los lados, columnas prismáticas que según la cara que se pusiera delante representarían, como bastidores, diferentes localidades; los interiores eran, en caso necesario, bien traídos hacia delante por medio de la ἐξοστρα, bien presentados giratoriamente por medio del ἐκκλυκημα. Aparatos volantes y la llamada escala de Caronte hacían posible el ascenso y descenso y la suspensión de personajes aislados y de grupos enteros, y la tramoya de truenos y relámpagos estaba ya perfeccionada. Ya en la época de Esquilo servía además la pintura de famosos maestros, como Agatarco,[125] a la decoración de la escena. Que con todas estas cosas el potente poeta haya adquirido mérito especial, es asegurado razonablemente.[126] Pero con toda esta riqueza resulta sorprendente la total ausencia de afán de lograr lo que la escena moderna: un espacio cerrado y pintoresco; faltaba, además, especialmente, toda luz cerrada,[127] y luego las decoraciones, por ejem-

125. V. más arriba, p. 52. Vitruvio, VII, praef.: *primum Agatharchus Athenis, Aeschylo docente tragoediam, scenam fecit et de ea commentarium reliquit.*

126. En *La Vida* de Esquilo, Westermann, p. 121, se dice: «Esquilo el primero engrandeció la tragedia con pasiones más nobles, embelleció la escena y sorprendió la vista de los espectadores con su brillantez, con pinturas y máquinas, altares y tumbas, trompetas, imágenes, Erinias, y cubrió a los actores con grandes mangas y aumentóles con amplios vestidos, y les levantó además con coturnos mayores». Sobre la posesión que en el desarrollo del teatro y del drama se le señaló más tarde a Esquilo, cf. también Filóstrato, *Vit. soph.*, I, 9. Sobre la escenografía, cf. Wörmann, *Gesch. der Malerei*, p. 42 y s.

127. En vano nos preguntamos también de qué manera

plo, en *Ayax* y *Filoctetes* no hacían más que insinuar; la ilusión que recibía el griego procedía de otra fuente muy distinta.

Dominar este espacio con la voz era, ciertamente, cosa nada fácil, y la desproporción que existía entre aquélla y la figura, ataviada colosalmente, fue ya sentida en la Antigüedad y, desde luego, ya mucho antes de la época de Luciano.[128] Si las máscaras sirvieron también para reforzar su tono, lo dejamos sin discutir; pero, ciertamente, al sacrificio de todo gesto subjetivo, impuesto por el enorme espacio, y a la igualdad, constante en todo el drama, en la actitud de cada personaje, correspondía el monótono tronar de la voz, que sonaba como canto y completamente irreal.[129] También se requerían para el actor grandes dotes corporales, una buena cualidad de espíritu y elevada educación, y, desde luego, había siempre pocos buenos.[130] De la rareza de

se indicaba en la representación de *Reso* que la acción era de noche.

128. Éste, dice *Nigrin.*, II: «Aquellos actores..., que muchas veces toman la máscara de Agamenón, o Creonte, o el mismo Heracles, ataviados con vestiduras bordadas en oro y con mirada feroz, abren mucho la boca y luego tienen una voz pequeña y leve y afeminada, mucho menor que si fuera de Hécuba o Polixena». También en *Piscator*, 31, habla de actores muelles y de voz fina en papeles heroicos.

129. Sobre que, sin embargo, se exigiera una cierta naturalidad, cf. Aristóteles, *Ret.*, III, 2, 4, donde se recomienda al orador *mostrarse natural* y sin artificio, tal como había sido en el teatro la voz de Teodoro, esto es, como la del que habla: «aquélla parecía ser la voz del que hablaba, mientras que ésta parecía de otro». Sobre el fino oído de los atenienses, cf. la conocida anécdota del actor Hegéloco, que atrajo la burla de los cómicos porque la unión de palabras γαληνʼ ὁρῶ, «calma veo» (Euríp., *Orest.*, 279), sonó en su boca como γαλῆν ὁρῶ, «un gato veo».

130. Un número de actores renombrados de Sófocles se encuentra en Pauly, *Realencycl.*, VI, p. 1298. Sobre el gesto que el teatro exigía, cf., además, Plut., *De gloria Ath.*, 6. Sobre la magnífica indumentaria de los actores, cf. la burla

estas importantes cualidades puede haber dependido en parte que el número tres de actores (dejando aparte *Edipo en Colona*) no fuera excedido; se prefería sólo tres actores, pero buenos, a un número mayor de personajes parlantes desiguales, y por ello se consideró inconveniente que hablasen a veces una tras otra hasta cinco o seis personas, lo mismo que fueron abandonadas otras ilusiones en nuestro sentido actual, sobre lo cual hay que hacer notar también que mediante esta limitación, para el Estado, que pagaba a los actores, el coste de la representación no pudo pasar de una cierta medida. Y para que el individuo sobre el que cargaban todos los papeles de protagonista, deuteragonista y tritagonista resultase inconocible, era bastante, en el sentido de los griegos, el cambio de traje y de máscara.

Frente a los actores está el coro, que primitivamente había constado de cuarenta y ocho miembros, pero que ya en tiempo anterior se limitó a doce coreutas, y desde Sófocles a quince, para cada pieza de tetralogía. Como coro ditirámbico había dado vueltas al altar, como coro dramático y con máscara determinada entró en canto alternado y en diálogo en contacto con la escena. Sus cantos seguidos son: 1.º, el πάροδος, canción que se ejecutaba al entrar por los accesos laterales en la orquesta, y en el que se explicaba el motivo de su aparición; 2.º, los στάσιμα, cantados en medio de la orquesta, ejecutados generalmente con la escena vacía en los momentos de pausa, más o menos numerosos, que

de Luciano, *Anac.*, 23; *Icaromenip.*, 29; *Iup. trag.*, 41; *Somn. s. gallus*, 26. ¿De qué época habla Luciano, *Piscator*, 33, cuando dice que un actor que representa indignamente la divinidad puede, por orden de los αγωνοθέτης, ser entregado al μαστιγοφόρος para ser azotado, mientras que se consideraba una culpa leve el que fuesen mal desempeñados papeles de esclavos o mensajeros? Cf. también *Apolog. pro merec. cond.*, 5.

presentaba la acción, y que en su contenido se relacionaban con el estado en que ésta se iba encontrando, y 3.º, algunos cantos corales menores, diferentes de los estásima, que eran acompañados a veces en momentos de especial emoción por una danza animada. A esto hay que añadir, dentro de las escenas, los cantos alternados del coro con las personas de la escena, los llamados κομμόι; en todos aquellos momentos en que el sentimiento alcanzaba la supremacía; también éstos hay que imaginarlos unidos con danza del coro y movimiento de los personajes. Asimismo pudo acontecer que uno, más emocionado, se expresase líricamente mientras que el otro hablaba en diálogo corriente, de lo que resultaría un contraste muy significativo,[131] o que dentro del coro mismo el canto se repartiera en voces distintas movidas por sentimientos dispares. En todas estas intervenciones hay que imaginar un acompañamiento instrumental con cítara, lira o flauta.

De las partes dialogadas, que corresponden en primer lugar a los actores, se llama prólogo la que precede al πάροδος; las que están limitadas por dos intervenciones del coro, episodios; la última, éxodo. Episodios y éxodo son las partes propiamente dramáticas; también las personas de la escena son utilizadas frecuentemente como cantores: aparte los κομμόι que acabamos de citar, donde aparecen en diálogo musical con el coro, cantan en los episodios dúos y a veces largas arias, llamadas monodias; éstas le gustan particularmente a Eurípides, y en él son casi siempre sin responsión rítmica, formadas libremente, al modo del ditirambo posterior.[132] Los sistemas anapésticos que son ejecutados

131. Cf. también la monodia de *Ion*, 82-183; el último Euríp., *Ion*, 1437 y s.

132. Cf. también la monodia de *Ion*, 82-183; el último exceso lo representa la de Hipólito despedazado (1348-88).

por los personajes o el corifeo, especialmente al llegar y al marcharse, pueden «imaginarse ejecutados apenas dentro de melodías determinadas y, sin embargo, no como parlamentos corrientes»;[133] allí, desde luego, aparecía la recitación melodramática, la llamada παρακαταλογή.

El diálogo, tanto de los personajes como del coro, que en ellos está representado por el corifeo, se realizaba en la época más primitiva en tetrámetros trocaicos, que también en la tragedia posterior son algunas veces el metro de largas escenas; pero en la tragedia que nos ha sido conservada, por el contrario, en el trímetro yámbico que Arquíloco había creado con otros fines.[134] Su estilo es en Esquilo todavía arcaico, hinchado y solemne; más tarde, se acerca al de la conversación corriente.[135] Las personas entran de buena gana en largos parlamentos, en los que se suelen intercalar como topes de dos o cuatro versos del coro, los llamados interloquios. Junto a esto también se practica en el diálogo que transcurre en cortas sentencias un gran arte del orden. A los poetas les gusta hacer subir el tono en las llamadas στιχομυθεῖαι, en las que los personajes se hablan entre sí en dísticos, versos o medios versos, de modo que dan al diálogo un *allegro*,

133. O. Müller, II, p. 75.
134. La afirmación principal sobre esto se halla en Aristóteles, *Ret.*, III, 1, 9. Como se parte del drama como imitación, se dice que se pasó a los yambos porque este metro es el más parecido a la conversación ordinaria (τῷ λόγῳ). Así se renunció también a las letras que no correspondían a la lengua conversacional (ὅσα παρὰ τὴν διάλεκτον ἐστιν), con las que se ornaban los antiguos, y aun entonces los que componían hexámetros; pues sería ridículo pretender imitar a la gente con un modo de hablar que ésta ya no tenía.
135. Sobre el carácter del difícil diálogo esquíleo con sus onomatopeyas, epítetos, metáforas y todo lo que daba a la expresión ὄγκος, cf. Esquilo, *Vida*, I (Westerm., p. 118).

presto o *prestissimo*; en un largo y rico diálogo en monósticos realiza, por ejemplo, Eurípides en el *Ion* (264-368) toda la exposición.[136] También cuando los tres personajes se encuentran en escena suelen hablar entre sí sólo dos, por ejemplo, en una larga escena del *Orestes* (1018-1245), en que Orestes, Pílades y Electra están presentes desde el principio: hablan primero Orestes y Electra; luego, Orestes y Pílades; después, otra vez Orestes y Electra, y sólo al final los tres juntos.

* * *

Habríamos citado con esto los elementos de la composición poética, y entonces convendría preguntarse por el poeta y su posición. Aquí hay que decir, en primer lugar, que casi todos los grandes poetas dramáticos eran poetas de profesión. Para presentar una pieza en es-
poetas de profesión. Para presentar una pieza en es-
cena se inscribían ante el arconte (epónimo o rey), y éste señalaba al que le agradaba y merecía su confianza uno de los coros, que eran presentados en nombre de las tribus por uno de los ciudadanos ricos, deseosos de
las tribus por uno de los ciudadanos ricos, deseosos de
honores, y por él formados y equipados. El poeta, lo mismo el cómico que el trágico, era, desde luego, corodidáscalo, o sea que enseñaba al coro todas las danzas y cantos que había en la tragedia, de la misma manera que el poeta lírico coral y el ditirámbico. Hay que añadir a esto en el dramático los actores, que no eran tomados a sueldo por el corego, sino directamente por el Estado, y le eran adjudicados al poeta por sorteo (si no tenía ya actores especialmente ensayados por él). Por el ensayo de una pieza nueva y por ponerla en escena recibía del Estado el pago prometido. La tra-

136. Con particular gusto en este rápido diálogo se quitan unos a otros el verbo de la boca.

gedia, como todo el arte coral en general, fue atraída a la gran zona de lo agonal, y el corego cuyo poeta merecía el premio, según el juicio de los cinco jueces de certamen, recibía el premio. En época antigua entraron en juicio las tetralogías, es decir, la combinación de tres tragedias y un drama satírico como conjunto, pues tal cosa eran con su enlace; a partir de la época de Sófocles, que ya no componía tetralogías, sino que hacía representar piezas aisladas, sin unión entre sí, que podrían haber sido representadas en diferentes fiestas, los jueces parecen haber juzgado las piezas separadamente. A veces hacía el público sobre ellos presión, pues también acontecía en la tragedia lo que se cuenta de la representación de *Las nubes*, de Aristófanes,[137] de que los atenienses aplaudían y proclamaban a gritos que este o aquel poeta era vencedor, y los jueces mandaban escribir su nombre en primer término, sin el de ningún otro. Se puede deducir de tal presión desde abajo por qué, por ejemplo, Eurípides, con sus noventa y dos piezas, sólo lograse cinco victorias,[138] lo que, desde luego, no está en relación con su popularidad entre las personas cultas, ni era ya comprendido por la posteridad, que le prefirió a todos los demás, frente a la inferioridad de la mayoría de los vencedores de entonces:[139] también el oficio de jurado debía ya desde antiguo muchas veces de estar en manos bastante absurdas.

Que el poeta coronado, como sus coreutas, hicieran un sacrificio en la fiesta de la victoria, y que al acto asistiera (invitada o no) una multitud de gente, lo demuestra el *Banquete*, de Platón.[140] Esta misma obra confirma lo que ya sabíamos por otras fuentes: que el

137. Eliano, *Var. hist.*, II, 13.
138. Varrón en Gelio, XVII, 4.
139. Eliano, *Var. hist.*, II, 8, con ocasión de Xenocles.
140. Platón, *Symp.*, 173 a, 174 a.

poeta era solamente trágico o únicamente cómico, y precisamente cuando Sócrates, que es el único que con Agatón y Aristófanes permanece despierto, y hace dar vueltas hacia la derecha a la gran copa, sostiene, frente a los dos poetas, que la poesía cómica y trágica es propiamente cosa del mismo hombre. [141] De todas maneras, ya del siglo v, al menos en una noticia de Suidas,[142] se cita que Ion de Quío fue poeta que cultivó ambos géneros dramáticos. Si esto es verdad, estaría en un caso único; pero las cosas se organizaron de tal manera, que la comedia se señaló como fin principal el de hacer burla de la tragedia.

Es notable la fecundidad y larga actividad de los poetas, cuyas mejores cosas, como en los pintores venecianos, pertenecen en parte a su edad avanzada.[143] De Sófocles se tenían 113 piezas auténticas, de una carrera poética de sesenta y dos años. Él y Eurípides, al principio, sólo se presentaban cada tres o cuatro años; después, por lo menos, cada dos, con tetralogías cuyas piezas, como ya hemos dicho, no estaban íntimamente enlazadas. Estos poetas ya no eran actores en sus propias tragedias, cosa que había hecho Esquilo todavía, precisamente debió Sófocles abandonar esta costumbre por la tenuidad de su voz.[144] De todas maneras, también en la época postesquílea los poetas tomaban parte ocasionalmente en las representaciones; Sófo-

141. *Ibíd.*, 223 d.

142. Suidas, s. v. Ion.

143. Sobre la avanzada edad de muchos poetas griegos, cf. Luciano, *Macrobii*, 24 y s.

144. Esta «debilidad de voz» puede haber coincidido, sin embargo, con una voz regular, pues bastar, sólo podía una extraordinaria. A juzgar por la estatua lateranense, se le atribuía de buena gana el más hermoso barítono. Por lo demás hizo una excepción en su tragedia *Támiris*, donde, como virtuoso que era de la cítara, apareció tocándola en persona.

cles componía, según se cuenta en su biografía, papeles según la individualidad del actor; el poeta era compositor[145] y maestro de baile, y vigilaba durante la representación.[146] A figuras de los coros, música, presentación, etc., se ha de referir lo mucho que en esta actividad era transmisible, y de aquí se explica, desde luego, el que hijos de los trágicos sean trágicos a su vez en parte, y en parte repongan piezas de su padre. También puede haber influido el mucho honor y quizás asimismo las ventajas que se sacaban del arte.[147]

Cuán importante era el puesto de la tragedia en la vida de Atenas, a pesar (o a causa) de la rareza de las representaciones, se ve bien claro por el hecho de que Sófocles, después de la representación de la *Antígona*, fuera elegido junto con Pericles estratego contra Samos;[148] pero lo sabemos especialmente por Aristófanes, para quien sirve de tema, en primer término, al lado de los más importantes asuntos políticos. Permítasenos aquí rozar la cuestión del constante conocimiento secundario de la tragedia. Como el ateniense se diferenciaba de los demás griegos por poder recitar trágicos, y como conservaba en la memoria detalles poéticos y musicales, imágenes de los diferentes caracteres

145. Conforme a la *Vita* I de Eurípides, le compusieron las melodías Cefisofón y Timócrates de Argos.
146. Deducimos esto de Platón, *Symj.*, 194 b.
147. Los dos hijos de Esquilo, Bión y Euforión, su nieto Filocles y los hijos de éste, Mórsimo y Melantio; Iofón, el hijo de Sófocles, y el nieto de Sófocles, fueron todos trágicos; y de los hijos de Eurípides, por lo menos el más joven, Eurípides, presentó algunas piezas de su padre, mientras que el segundo fue actor.
148. Conforme a Justino, III, 6, ayudó a devastar el Peloponeso. Cf. la historia de Frínico transmitida por Eliano, *Var. hist.*, III, 8, a quien los atenienses eligieron estratego porque en una tragedia había inventado para los que bailaban la pírrica aires guerreros muy apropiados; quien era capaz de tal cosa, pensaron, será también un excelente jefe militar.

y una idea del conjunto, con la representación debió de haber existido necesariamente un conocimiento continuo; la más fuerte demostración del hecho inside en que la constante alusión a la tragedia que se realiza en la comedia aristofánica no sería imaginable de otra manera. Hemos, pues, de aceptar la idea de una publiciad constante por la actividad literaria;[149] además, también mnemotécnicos adiestrados podrían haber proporcionado al público el conocimiento de las tragedias,[150] y por lo que se refiere a la música, es psicológicamente verosímil que el ateniense cantase con preferencia justamente lo más difícil, monodias de Eurípides, etc., a trozos, como los italianos las arias.

* * *

Al pasar a analizar el estilo y modo de tratar de la tragedia, hemos de comenzar por la significación poética del coro, que, conforme a su característico origen, era primitivamente la única cosa importante de

149. En *Las ranas*, de Aristófanes, cuenta Dionisio (52 y s.), cómo en una navegación había leído la *Andrómeda* de Eurípides.

150. Sobre la mnemotecnia, cf. Pauly s. v. Simónides. Una educación artificial de la memoria debe de haberse presentado muy pronto en un pueblo como el griego, que conservaba oralmente tantas cosas. Ya el recitado exacto de fórmulas del sacrificio, y después la actividad de los aedos la presuponen; después, todos los que cultivaban un saber, a ella habían de dirigirse, hasta los sofistas, de los que cada uno era *omnia sua secum portans*; la *Mnemotecnia* de Hipias se cita expresamente. Pero no se puede dudar de que una mnemotecnia, una teoría del arte de acordarse, ya existía antes de él, precisamente la de Simónides («éste inventó también la mnemotecnia», se dice en su *Vita*). Los sofistas no la habrían «atribuido, para procurarla mejor recepción, al famoso poeta lírico», y de esta manera renunciarían a su propio derecho de invención.

la tragedia, mientras que con el tiempo se convirtió en un puro marco, sin duda a través de una serie de transiciones, de las que ya no podemos formarnos idea.[151] Mientras que primitivamente consistía en simples comparsas dionisíacos, representa después las gentes del ambiente del drama, desde las Oceánidas del *Prometeo* hasta los marineros del *Ayax*. Según Aristóteles, le corresponde el papel de un partícipe que siente humanamente, pero no es guidado por una vista suficientemente profunda para soltar los nudos de la acción, aunque sí de sentido bastante para reducir todas las violentas conmociones y movimientos pasionales a una cierta medida de serena consideración. La frase moderna del «espectador ideal, cuya consideración debe igualmente guiar y dominar la del pueblo que asiste, no es exacta desde el momento en que ya en sus orígenes el coro consiste muchas veces en participantes o interesados en la acción. De hecho, pocas interviene en ella. Los viejos del *Agamenón,* que hablan de su vejez, y cuya dicción es continuamente tan difícil, hacen, es verdad (1346), una incursión en ella; pero luego de una discusión se dividen en doce votos, y (1650) después de haber sacado las espadas contra Egisto, se dejan contener por la mediación de Clitemnestra.[152] Sófocles muestra en el empleo del coro el mayor tacto.[153] Su coro, allí donde entra en la acción, es muchas veces inseguro e incluso ciego; pero en cuanto se concentra en una consideración general de las leyes de la existen-

151. Todavía en el *Agamenón,* de Esquilo, forman los coros dos quintos colmados del total, en la que no se cuentan algunos otros momentos de danza y música instrumental.

152. Sobre cómo el coro de *Las euménides*, de Esquilo, asustó al pueblo, cf. su primera *Vida* (en Westermann, página 119 y s.).

153. Según Suidas escribió también «un escrito en prosa teórico sobre el coro, rivalizando con Tespis y Querilo».

cia, es sublime; esto es, Sófocles no se adhiere firmemente a la ficción para hacer cantar sólo a viejos, esclavas, etc., sino que trata al coro alternativamente como elemento real e ideal; pero también en este último caso no le hace aparecer como «espectador ideal», sino como más que esto.

En Eurípides el coro ya no opera como pacificador y mediador, sino que se convierte en confidente y cómplice del protagonista; o bien cuenta divagando sucesos anteriores de la casa, campaña, etc., de que se trata. Así, en el *Ion* (1229 y sigs.) aparece continuamente angustiado por ser encubridor del veneno que ha preparado Creúsa, y también en *Medea, Ifigenia en Táurida, Helena,* etc., tiene el papel de confidente; en *Las troyanas* es compañero de sufrimientos; pero en esta tragedia llega a lo cómico cuando en el primer canto (297 y s.) enumera las distintas y lamentables esclavitudes futuras para países como Atenas, Tesalia, Sicilia, Italia, y se irrita sólo contra Esparta.[154] Muy hermoso es en la misma pieza (511 y sigs.) el canto del caballo de madera y de la toma de Troya, y todavía bien estilizado, apenas inferior a Píndaro, cuenta en el *Heracles furioso* el segundo y muy extenso canto coral (348 y sigs.) todas las hazañas del héroe que se creía perdido en el Hades. Por el contrario, en la *Hécuba* cuenta el coro con demasiada extensión (905 y sigs.) cómo fue sorprendido en ropas de dormir por la entrada de los griegos en Ilion; también el segundo coro de *Las fenicias* (638 y sigs.) da una pieza impasiblemente artificiosa sobre el recocido mito tebano; a lo más superabundante pertenece en *Helena* (164 y sigs.) el dúo entre la heroína y el coro, porque,

154. Un pasaje semejante es el canto de Hécuba, 444 y s., donde se cita a Ftía, Delos y Atenas.

Helena primero y luego el coro, repiten esencialmente lo que el espectador acaba de saber por el parlamento de Teucro. Otros coros contienen puramente quejas y gemidos, como, por ejemplo, en el *Hipólito* el que hay después del mutis de Fedra (732 y sigs.), que propiamente no es más que el tema con variaciones «ojalá que yo estuviera lejos de aquí». Muchas veces el coro no hace sino razonamientos generales o presenta las simpatías y antipatías de Atenas, lo mismo que los personajes del drama, como si olvidara quién es, y así, por ejemplo, en la *Andrómaca*, mujeres de Ftiótida, cuando alaban la monogamia, llegan a hablar de las ventajas y los inconvenientes de la rivalidad en el Estado y la poesía.

De Agatón, contemporáneo más joven de Eurípides, sabemos que sus coros eran puros añadidos, entreactos líricomusicales sin relación con el asunto del drama.

* * *

Por lo que se refiere a la acción de la tragedia, hemos de comenzar por ocuparnos brevemente en las cuestiones previas del destino y la catarsis. Lo mucho que se ha hablado sobre la idea del Destino en la tragedia antigua, en contraposición a la moderna, nos parece tan desoladoramente superfluo, porque se piensa que la tragedia antigua se ha esforzado exclusivamente en enseñar que nadie puede secapar a su destino, y que esta sabiduría, que entonces corría por las calles, ha sido una «idea». Pero se debería distinguir de qué distinta manera aparece la fatalidad: 1.º, como ciega necesidad, como absoluto εἱμαρμένον en lo cual hay poca diferencia si aparece en lugar de ello la voluntad de los dioses, que son terriblemente

envidiosos y vengativos;[155] 2.º, como necesidad absoluta, como en la *Edipodia*, en la que no sucedería tal y cual cosas si no hubiera sucedido antes tal y cual otras; 3.º, como culpa de los padres, como Alastor, de tal modo, que de venganza en venganza la maldición va acumulándose cada vez más alta.

El elevado arte que se nos presenta en Sófocles con toda elegancia se enlaza de tal manera con el Destino, según las fuerzas, carácter y acción del hombre, que, desde el principio, aquél se le aparece al espectador como inevitable, y, por decirlo así, el mito se comporta por su propio derecho. Pero lo decisivo, lo que determina los efectos, no es, desde luego, la circunstancia del destino visible, no aquello que el espectador sabe de corrido desde el principio, sino lo interior del hombre, la manera cómo los caracteres se desarrollan y se le meten en el corazón al espectador. Edipo en Colona es completamente desgraciado y consigue en su misma desgracia una explicación; Prometeo, en su hundimiento, se lleva consigo la plena simpatía del espectador, y lo mismo Ayax. Cuanto más peligroso e insignificante aparece todo lo terreno y cuanto más malvados a veces los dioses, tanto más conmovedores y grandes lucen los caracteres.

En la justificación del destino no entra, desde luego, para nada la culpabilidad de los protagonistas correspondientes, y es un error del peor gusto atribuir el desenlace trágico a cualquier culpa. En primer lugar, el griego no considera tan fácilmente culpable el obrar por egoísmo, y, por consiguiente, el grado de culpabilidad se juzgaría por el poeta y espectador griegos de otra manera que hoy, y por esto pueden los indi-

155. Sobre cómo la Moira y los dioses alternan en la concepción griega, v. t. II, p. 142 y s.

viduos correspondientes ser bastante culpables; pero el Destino no les sobreviene en absoluto siempre por esta culpa, y, sin embargo, todo consistiría en esto. Así, en el *Agamenón*, de Esquilo, si se toma a éste solo como medida, sobre Agamenón se acumulan toda clase de faltas y culpas, y, sin embargo, no perece por esto. La muerte de Ifigenia es para Clitemnestra un puro pretexto, y Egisto no es en realidad un vengador de tantos griegos muertos en la guerra y en el mar; y por su padre Tiestas, sólo se puede vengar en el hijo del verdadero culpable. En resumen, Esquilo no tiene a Agamenón por culpable. También Sófocles tuvo que dar a Edipo una medida llena de violencia y pasión para que sólo así su destino fuese soportable para los espectadores; pero el destino del héroe no se funda en esto, como tampoco el de Antígona en el hecho de que, irritada por Creonte, demuestra una voluntad demasiado dura e inflexible y desdeña todos los medios suaves.[156] El hacer resaltar una pequeña culpa como motivo moral hemos de rechazarlo con toda tranquilidad.

Sólo con una palabra queremos tocar la famosa definición de Aristóteles:[157] «Por consiguiente, la tragedia es una exposición imitativa de una acción serie y completamente cerrada en sí misma, de una extensión determinada por medio de la palabra embellecida por otros medios artísticos..., de tal manera, que esta exposición consigue, mediante el terror y la compasión, una purificación, incluso de estos mismos efectos.» La explicación de esta frase es, como se sabe, discutida,[158] y Goethe podía trasladar la purificación (κάταρσις), no a los espectadores, sino a los personajes del drama

156. Ésta era la opinión de Müller, II, p. 121.
157. *Poét.*, 6, 1, según la trad. de Susemihl.
158. Para las diferentes explicaciones remitimos a Susemihl.

De todas maneras, la definición sería equivocada si con ella se aludiera a un fin exterior a la poesía, moral, por ejemplo; pero, evidentemente, el sentido de Aristóteles se refiere a que el temor excitado, o, respectivamente, la compasión, tienen que tomar una figura purificada, una especie de explicación.

* * *

Una de las diferencias más sorprendentes entre la tragedia antigua y la moderna consiste en que allí la acción en la escena es muy corta, en relación con la riqueza de los motivos íntimos y a lo circunstanciado de lo meramente narrado. La razón principal de esto inside en la escasa movilidad de los personajes, que bien envueltos, con sus coturnos y máscara, tal como aparecían, estaban sólo en condiciones de hablar, no de actuar. Así, en el *Edipo en Colona,* sólo el rapto de Antígona por las gentes de Creonte excede del puro venir, hablar y marcharse, y también en otras son infrecuentes los movimientos vivaces,[159] y luchas, asesinatos y toda otra acción exterior (con algunas violentas excepciones, como el suicidio de Ayax, el encadenamiento de Prometeo, etc.), es robada a la vista. Si por parte de la técnica se hubiera podido, desde luego que de buena gana mucho de lo que sólo se contaba se hubiera hecho acontecer visiblemente ante los espectadores. Lo entonces decisivo no fue, desde luego, aquella repugnancia por todo lo que no fuese «acontecimiento interior» en el ánimo, de que han hablado los modernos, y tampoco el deseo de que habla Hora-

159. Es demasiado cuando en la *Andrómaca*, de Eurípides, la heroína, con las manos atadas (555), junto con su hijo, se echa a los pies de Menelao (537) y repite esto en seguida delante de Peleo (572).

cio[160] de evitar al espectador espectáculos sangrientos o milagrosos; pues al menos en lo que hace a lo crudo y lo horrible, se realiza en la escena lo peor; no sólo se muestran con frecuencia cadáveres, y en *Las coéforas,* además, el manto ensangrentado de Agamenón, sino que en *Las bacantes* Cadmo trae a escena el cadáver de Penteo despedazado y recogido, y Eurípides tampoco evita al espectador la terrible aparición realista de Hipólito despedazado, e incluso hace cantar al moribundo una monodia. Haremos, por consiguiente, bien en abstenernos de explicaciones ideales para la falta de acción exterior, y en cambio, recordaremos qeu ya al marchar sobre los coturnos era cosa arriesgada,[161] y que en un movimiento rápido podía uno caerse, como le sucedió, según la leyenda, a Esquines,[162] cuando en el papel de Enomao perseguía a Pélope; también el suicidio de Ayax puede haber sido en la representación no sin riesgo. Mediatamente reposa asimismo esta limitación de la acción, como todo el apartamiento de lo realista, en el gigantesco marco en que se desarrollaban las representaciones. Eurípides, que ciertamente tenía afición a lo realista, no pudo evitar nada de esto.

Se trasladó, por consiguiente, el interés, en vez de a la acción exterior, a los motivos; se desarrollaron los sentimientos, reflexiones y decisiones íntimos, y se buscó un substitutivo de lo que sucedía en la escena, con hacer a la narración entrar realistamente hasta en los menores detalles, y no sólo en boca de heraldos y mensajeros. Clitemnestra cuenta[163] con terrible exactitud la

160. Horacio, *Ars poet.,* 180 y s.
161. Luciano, *Anacarsis,* 23.
162. Esquines, *Vita,* III, en Westermann, p. 269.
163. Esquilo, *Agam.,* 1382 y s. También la nekyia de la *Odisea* (XI, 404 y s.) es muy realista en esta historia.

muerte de su esposo, incluso cómo él, en el último estertor, hizo salpicar la sangre como una llovizna, con lo que ella se animó lo mismo que un sembrado que está brotando con el céfiro de Zeus, y no menos ásperamente es contado en *Antígona* cómo Hemón hace salpicar su sangre desde la boca sobre las pálidas mejillas de su novia muerta.[164] También la horrible descripción de la muerte de Glauce y Creón en la *Medea*[165] dice bien que si así se trataba al oyente, tampoco se habrían tenido más contemplaciones con el espectador en cuanto se hubiera podido escénicamente. Pero a la vez se crearon para la exposición de la catástrofe, o también de acantecimientos anteriores, los mensajeros,[166] otros personajes accesorios; o más raramente se pone en boca de los protagonistas aquel especial y fogoso estilo narrativo, que esencialmente no es otro que el épico, pues está dirigido a los que acompañan en la acción o la pasión y debe producir su mayor emoción, y el que habla es testigo presencial. Obras maestras de este estilo las hay en los tres trágicos; pero cosa especialmente lograda es en *Las bacantes*, de Eurípides,[167] la relación del mensajero de lo que hacen las bacantes en el Citerón, que mejor dicho no es una relación, sino una circunstanciada descripción magníficamente colorista, que Eurípides compuso con gran entusiasmo y arrebato; es como si le preocupara explicar y ensalzar hasta lo sumo el misterio de la rabia báquica. Por lo demás, también el relato del segundo mensajero sobre

164. Sófocles, *Antíg.*, 1238 y s.
165. Eur., *Medea*, 1136 y s.
166. Estos se llaman cuando anuncian la catástrofe final ἐξάγγελοι. Nos gustaría mucho saber el grado de gesticulación de estos mensajeros, como también nos agradaría conocer si los que no hablaban estaban mientras ocupados con gestos mudos.
167. Eur., *Bacantes*, 667 y s.

la muerte de Penteo[168] está lleno de fuerza y de fuego, y, además, hacia el fin es verdaderamente horrible.

* * *

El substrato universalmente conocido de la tragedia es el mito. Desde luego que tratado con la mayor libertad y con detalles fuertemente discrepantes entre poeta y poeta,[169] permaneció, sin embargo, constante en tal medida, que falta uno de los principales resortes de la tragedia moderna: el interés material, que consiste en los acontecimientos exteriores y en el final. Aunque la misma materia volvía a ser trabajada siempre de nuevo, de manera que uno recuerda los *libretti* de los operistas italianos del siglo XVIII,[170] el mito era en sí algo ya conocido, y dentro de este conocimiento general reposaban el terror y la compasión, los dos afectos que había de despertar la tragedia, no en la pura esperanza y consideración del final (como el terror en las piezas parisienses del antiguo *boulevard*), sino en

168. *Ibíd.*, 1043 y s.
169. Con la indiferencia de los griegos contra cualquier inexacta en las realidades, esto no importaba nada, ni en cuanto a la diferencia en el destino, ni en cuanto a la de caracteres. Y tampoco importaba mucho el lugar; ya Estrabón observa (VIII, 6, 19, 377) que Eurípides en un mismo drama llama a la misma ciudad unas veces Micenas y otras Argos.
170. *La clemencia de Tito*, de Metastasio, fue en el curso de los tiempos utilizada por diez compositores hasta que llegó Mozart. Para los griegos, compárense las listas dadas por Susemihl (*Komment. z. Arist. Poet.*, nota p. 181, 188), en parte muy extensas, de todos los trágicos que compusieron un Edipo, Orestes, Alcmeón, Meleagro, Tieste, Télefo, Ayax, Ixión, Perseo, Aquiles, Rescate de Héctor, Penélope, Filoctetes, Troyanas, etc. En dos redacciones se conserva (Esquilo, *Siete*, y Eurípides, *Fenicias*) la salvación de Tebas, en tres (Esq., *Coéforas*; Sóf. y Eur., *Electra*), la venganza por Agamenón.

la descripción de los movimientos anímicos, que siempre había de ser nueva. Pero mientras los atenienses no buscaban tensión, y sí un altísimo estilo de diálogo y un sublime arte musical, hacían lo que se ha repetido alguna vez en épocas de elevado nivel artístico. Éstas, según las circunstancias, prefieren sobre todo la siempre nueva repetición de la materia conocida, que no requiere ninguna explicación especial; al menos no se lamentan de esto nunca. En la pintura de Iglesia de la Edad Media y del Renacimiento es justamente lo más conocido y mil veces representado lo mejor, la historia de Cristo y la de la Virgen, en contraposición a aquellas leyendas que sólo resultan comprensibles con una explicación.

Hemos visto antes[171] que el ser conocido el mito representa una gran ventaja para la composición, pues de esta manera se le quita al poeta una parte de la exposición. En Esquilo, que componía en trilogías, sólo la primera pieza necesitaba de aquélla, mientras que la segunda se explicaba por ésta, y la tercera por la segunda. Sófocles tiene, sin embargo, una exposición muy artística, en la que coloca las premisas de la acción: Eurípides, por el contrario, parece querer ganar tiempo y fuerza haciendo exponer a una de las personas principales de la pieza, o acaso a una divinidad, en un discurso de prólogo, el momento en que comienza el mito; con esto se ahorra aliento para pasar inmediatamente a tramar las pasiones: en su atrevida manera de variar el mito apenas era evitable esta conducta; esto es en sí más bien una forma cómoda y tosca que una buena exposición, y también el hacer pasar esta manera de introducción a uno de los protagonistas delata una cierta indiferencia dramática; Plauto, Terencio, Shakes-

171. Cf. anteriormente, p. 281.

peare, que hacen aparecer un prólogo especial, han salido mejor de este paso.

A estos prólogos que pueden ser muy extensos e incluso informar de cosas que sólo en la pieza sucederán,[172] corresponde el *deus ex machina*, del que se hablará más tarde, al fin de la tragedia, en la medida en que también éste ahorra al dramático lo propiamente dramático. Séanos lícito hacer notar aquí cómo completamente al revés que en la tragedia moderna, que está movida por la ley del interés, muchas veces este interés es desdeñado dentro de la pieza. Como la acción está dada por el mito y resulta consabida, puede ser sencillísima. Se mantiene, por ejemplo, en las piezas centrales de las trilogías de Esquilo, «casi parada, mientras la consideración se detiene sobre todas las pasiones», como dice O. Müller con ocasión de *Las suplicantes*, que estaban en medio, entre egipcios y danaos.[173] Además, Esquilo hace suceder el reconocimiento de Orestes y Electra justamente al principio de *Las coéforas*; Sófocles es el primero que construye su *Electra* sobre el reconocimiento más tarde, en el último tercio de la pieza, y motiva de todas las maneras posibles que Clitemnestra merece morir, mientras que en Esquilo sólo hay lamentaciones, descripciones, can-

172. Yocasta cuenta al principio de *Las fenicias*, con gran amplitud, todo el mito tebano hasta aquel momento. En el prólogo de *Hécuba*, el asesinado Polidoro conoce por anticipado el sacrificio que espera (en la misma pieza) a su hermana Polixena. En *Las troyanas*, se halla inclusive un prólogo-diálogo entre Poseidón y Palas, en que se conviene la destrucción de la flota griega, que, por lo demás, en la pieza no vuelve a ser aludida, hasta el punto de que O. Müller podía ver en esto la demostración de que se había perdido una escena final. Aristófanes parodia estos prólogos al comienzo de *Las asambleístas*, en el discurso de Praxágoras y su linterna.

173. Müller, II, p. 92.

tos y sacrificios. Recordemos también la puerilidad de todo lo que pertenece a la intriga propiamente dicha, a la trama, a los secretos impulsos e ilusiones, especialmente en la tragedia primitiva. Cuán sencillas son, por ejemplo, todas estas cosas en *Las coéforas,* donde Electra —sin duda conforme a un antiguo rasgo de la leyenda— comprueba, junto al sepulcro, el idéntico tamaño de sus huellas y las del extranjero.[174] También se le anuncia claramente al espectador lo que se va a hacer con Egisto para engañarle y luego matarle; el único trozo de intriga consiste en que (766-82) el coro desengaña al ama, que cree muerto a Orestes, y la encarga mover a Egisto para que venga sin su guardia. Por lo demás, ya en la Antigüedad se hizo notar que la construcción de los dramas de Esquilo no tiene muchas peripecias y enredos, como la de los modernos (con lo cual es aludido Eurípides); al poeta le importa más dar dignidad (βάρος) a sus personajes, y, por el contrario, considera inapropiado para la tragedia lo intrigante (πανοῦργον), lindo (κομψοπρεπές) y sentencioso (γνωμολογικόν).[175] En qué contraste está con lo moderno una dramática tan pobre en complicaciones, no necesita ser explicado.[176] Además de que el mito era conocido generalmente, lo cual hacía las tales explicaciones inne-

174. En la *Electra* de Eurípides se polemiza racionalistamente contra la fuerza probatoria del rizo y la huella. A nosotros nos parecería que los personajes de la tragedia hubieran debido dar gracias a los dioses de que nadie pensara en el coturno que llevaban.

175. Así, en la *Vita,* en Westermann, p. 118 y s. *Ibíd.,* se cita, según Aristóf., *Ranas,* 911 y s., cómo la *Níobe,* de Esquilo, y Aquiles en la Εκτωρος λυτρα (a diferencia de Homero), permanecen sentados, la mayor parte del tiempo, mudos y sin movimiento. También se cita la falta de sentencias y de pasajes conmovedores.

176. Citemos como paralelo, por ejemplo, *La tour de Nesle,* de A. Dumas.

cesarias,[177] se relacionaba esto ya con la idealidad de *todas las personas, tanto como con su escasa* aptitud para el movimiento rápido y la acción momentánea.

Con el interés falta también el «cambio». Ya la unidad de lugar —aunque no absoluta— lleva esto consigo. *Por ejemplo, Edipo en Colona no abandona* nunca la escena hasta su marcha a la muerte, y así sucede varias veces con el protagonista. Toda la vida exterior que podríamos echar de menos es substituida por *lo* que *sucede en el interior de los personajes, acen*tuado clara y fuertemente en todas las transicions. Detrás de la verdad psicológica se queda muy en último término lo que para nosotros es verosimilitud y verdad dramática exterior.[178] *Hoy sería imposible una escena* como la del encuentro de Clitemnestra y Agamenón, el cual se queda en su carro y durante largo tiempo se resiste a pisar la alfombra; pero en Esquilo se caracteriza la *simulación de Clitemnestra justamente con esta* recepción pomposamente rebuscada.

* * *

De las tres unidades, es la de tiempo, que resulta por sí misma, más bien presupuesta en el fondo que propiamente mantenida; la de lugar podía también ser tratada libremente, como en *Las euménides,* cuyo comienzo es en Delfos y el resto en Atenas; en *Ayax,* la primera mitad ante la tienda del héroe; la segunda, ante el bosque, a la orilla del mar. Respecto de la unidad

177. Sólo Eurípides comienza a reñir con sus mitos, al rechazar unos como falsos y cambiar en los otros los caracteres.

178. Un cierto grado de ilusión era desde luego producido por la tragedia griega, y Gorgias (fr. 19 Mullach) [23 Diehl] *dice sobre esto lindamente: «es la tragedia un engaño*, por el que el que engaña es mejor que el que no engaña, y el engañado más sabio que el que no se deja engañar».

de acción —como respecto de toda la acción en general—, los tres poetas pensaban muy libremente, y no fue en esto el primero Eurípides. Bastaba con que la acción de una tragedia tuviese esencialmente ilación o coincidencia causal, y quizá la expresión exacta sería «unidad de interés». Desde luego que Eurípides es el primero en unir varias acciones, que no se confunden entre sí, en una pieza.

Pero también, en cambio, en muchos temas se daba la unidad de acción por el mismo mito y los supuestos escénicos, especialmente cuando el protagonista —como en el *Edipo en Colona*— no salía del escenario.

También hay obras maestras de primer orden, como el *Edipo rey,* de Sófocles. En ésta ve el espectador llegar el destino de escena en escena, antes de que lo vean los actores, y cuando se rechaza la advertencia de la mántica, y por la ceguera secundaria por la que Edipo va incurriendo de una falsa sospecha en otro, por la falsa tranquilidad, procedimiento dramático extraordinariamente poderoso, puesto que despierta en el espectador compasión hacia uno que se hace la ilusión todavía de que es completamente feliz, y por la horrible explicación final, le resulta evidente al hombre y al espectador de conmovedora manera la ceguera sobre el destino. Qué conmovedor es, por ejemplo, que Edipo busque (264) por todos los medios alcanzar al asesino de Layo, «como si Layo fuera su padre». Absolutamente todas sus palabras van en su inconsciencia dirigidas contra sí mismo. Junto a esta tragedia, que se impone unitariamente, en la que todo es de una pieza, tenemos del mismo poeta el *Ayax,* el cual, en la mitad de la pieza, se despide del espectador; pero, sin embargo, sigue todavía operando como interés, eco y sombra hasta el final, y además el Heracles de *Las traquinias,* que sólo aparece al final, después que Deyanira ha

desaparecido con el suicidio,[179] pero hacia el que a lo largo de toda la pieza está dirigido el mayor interés.

En Eurípides los acontecimientos se amontonan muchas veces sin orden; la acción es sólo un ir y venir de destinos varios, de manera que la unidad desaparece;[180] por eso el conjunto de un drama de Eurípi-

179. Según Preller, *Griech. Mythol.*, II, 177, no sería esto necesario según la leyenda; Sófocles lo ha ordenado así por supremas razones poéticas, o al fin y al cabo para que un mismo único actor pudiese hacer igualmente de Deyanira y de Heracles.

180. Pasemos revista a la acción de algunas piezas, comenzando precisamente por la de *Andrómaca*. Ésta acontece en Ftía. Andrómaca, que como esclava de Neoptólemo ha dado a luz de éste al niño Moloto, se ha refugiado en el santuario de Tetis; en ausencia de Neoptólemo es entregada a Hermíone, la osada esposa de aquél, y el padre de ésta, Menelao, ha venido de Esparta a propósito para colaborar en los tormentos y ejecución de Andrómaca, porque ésta debe de haberla hecho estéril mediante magia. Andrómaca es finalmente obligada a abandonar su asilo al hacerle saber que así su hijo quedará con vida, mientras que padre e hija tienen en realidad la intención de matarlos a ambos, y, según más tarde se dice (517), Menelao matará a Andrómaca y Hermione al muchacho, pues es una necedad que enemigos dejen vivir a sus enemigos, si pueden matarlos y librar así la casa de cuidados (nótese que esto es en paz y frente a personas absolutamente indefensas). Con las manos atadas es llevada Andrómaca, y con ella su Moloto; ambos lloran dolorosamente. (En estas escenas rebosa por todas partes el odio contra el rey de Esparta —Menelao— y su hija como espartana. Eurípides les dedica una cantidad de insolencia *ad hoc* y describe un Menelao lamentable. Pero, aun aparte esto, la acción está tramada con mucho descuido, por excelentemente dichos que estén los parlamentos y respuestas; resulta difícilmente comprensible que Menelao, que está en Ftía sólo como huésped de Peleo, pueda cometer tales crímenes de Estado; tiene consigo (426) incluso servidores para la ejecución.)

Entonces aparece el viejo Peleo, y entre él, Andrómaca y Menelao se desarrolla un largo diálogo. En él amenaza Peleo (588) a Menelao herirle sin piedad con el bastón en la cabeza. Pero Menelao, después que ha oído la invitación a dejar con su hija el país, deja obrar a su lengua y le reprocha a Peleo entre otras cosas el asesinato de su medio

des muchas veces se fija apenas en la memoria del lector. Además, no le faltan cansadas repeticiones, pues una misma cosa es primero explicada, después acontece y luego todavía se narra. Una pieza que precisamente pretende brillar por lo múltiple son *Las troyanas*,

hermano Foco (687), lo que en manera alguna tiene que ver con esto. Finalmente (715) le son quitadas las ataduras a Andrómaca, que hasta aquí ha estado arrodillada, y entonces viene el lamentable parlamento de Menelao: él no ha pensado ni hacer en Ftía violencia ni aguantarla; pero de momento no tiene tiempo que perder, y ha de volver a su casa para combatir una ciudad vecina (de Esparta), luego de vencer a la cual regresará para arreglar sus cuentas con Neoptólemo. Después se va, y, tras un corto diálogo, también Peleo y Andrómaca.

En el acto siguiente, una nodriza comunica al coro que Hermíone, abandonada por su padre y arrepentida de las intenciones que había tenido, amenaza con matarse; entonces se presenta ella misma y se comporta desesperadamente, en lo que la nodriza la consuela: Neoptólemo no va a querer repudiarla. En aquel momento aparece Orestes, que se encuentra en camino hacia Dodona, reconoce a su prima y quiere meterse en sus asuntos. Ella cuenta que su padre se ha marchado de delante de Peleo *por miedo* (αἰδοῖ γε) y se lamenta de haber sido seducida por la cháchara de malas mujeres; Orestes la reivindica como antigua novia y deja adivinar que piensa asesinar a Neoptólemo en Delfos, donde tiene cómplices. Después de lo cual ambos (antes del coro v. 1009) deben de haber abandonado Ftía.

Luego aparece Peleo y averigua que se han marchado y qué intenciones de asesinato ha manifestado Orestes, e inmediatamente después aparece ya el mensajero que cuenta con detalle y magnificencia los acontecimientos en Delfos, y al mismo tiempo es traído el cadáver de Neoptólemo. Tras de grandes lamentos de Peleo, aparece Tetis como *dea ex machina* y anuncia a Peleo que volverá de nuevo junto a ella y será inmortal.

En *Las fenicias* el argumento reprocha con razón en primer lugar la τειχοσκοπία de Antígona, que se hace explicar con detalle al comienzo de la pieza por el pedagogo (que no vuelve a aparecer después) los héroes argivos. En primer lugar, es esto un lamentable plagio de *La Ilíada*, III, donde Helena es la que explica sobre las puertas Esceas, y esto es mucho menos pesado. En segundo lugar, si había de despertar en los espectadores una imagen del ataque argivo, en *Los siete*, de Esquilo atiende a ello mucho mejor el espía

pura serie de cuadros de la toma de una ciudad, puro último acto, que, por otra parte, es a trozos hermosísimo, incluso en los coros. Pero una gradación en este agotamiento de todas las lamentaciones posibles es inconcebible, y de la misma manera Hécuba se encuentra al

(39 y s.), que da información, no sólo desde la muralla, sino del campamento, cuando ha visto a *Los siete* reunidos en el terrible sacrificio del toro. (Más adelante viene en *Los siete* la enumeración detallada, pero en el lugar conveniente.) Eurípides gasta en esto unos cien versos y despliega en Antígona un pathos innecesario, y en el ayo, ciencia de las antigüedades de los alrededores de Tebas.

La aparición de Polinice en la ciudad, bajo la protección de una tregua, para el pleito con Etéocles y Yocasta, aunque reprochado por el argumento, tiene su razón, y Eurípides no se hubiera dejado quitar por las buenas esta parte, que falta en Esquilo. La emoción inicial de Yocasta es muy hermosa; pero suenan muy frígidos los monósticos sobre patria, exilio, etcétera, que, sin embargo, por causa de los atenienses no podían faltar. En el contraparlamento de Etéocles (499 y s.) se afirma con la mayor ingenuidad que no se puede ceder sencillamente un poder que se tiene, pues justamente por él se hace todo. A esto siguen las advertencias de Yocasta, éstas sí que magistrales.

Extremadamente débil en el aspecto dramático y también militar es (690 y s.) el discurso entre Etéocles y Creonte sobre la defensa de Tebas; como contra cada una de las siete puertas hay otros tantos jefes argivos, habría que colocar también para la defensa siete hombres en las puertas. De Tiresias, al que Creonte ha hecho venir por medio de su hijo Meneceo, se sirve el poeta (834 y s.) para que profetice la recíproca muerte de Etéocles y Polinice, y ordena a Creonte la muerte de su propio hijo, este mismo Meneceo, precisamente, como expiación a Ares, cuyo dragón mató antaño Cadmo; debe morir un espartano, y precisamente un doncel soltero, como lo es Meneceo únicamente. En el siguiente diálogo se dispone éste a la huida, conforme al deseo de su aterrorizado padre, pero después de que éste se va, anuncia con la mayor nobleza de ánimo su decisión de sacrificarse. Sobre las almenas de la ciudad se dará muerte, y al morir se precipitará en la oscura y profunda cueva del dragón. Entonces se va para ejecutar inmediatamente esta resolución.

Viene el primer mensajero, que anuncia a Yocasta y al coro el triunfo de los tebanos; pero también los preparativos de los dos hijos para el duelo. Yocasta sale precipita-

final de la pieza en la misma situación que al principio. Mal construida está también el *Heracles furioso*, desagradable por la locura dos veces repetida que sobreviene en la familia del héroe, la primera vez por Lico y la segunda por el mismo Heracles, en el que se creía ver al propio salvador.

damente con Antígona para impedirles hacer esto. Creonte aparece; ha encontrado el cadáver de Meneceo y lo trae, y Yocasta debe lavarlo; pero ésta se encuentra todavía fuera con Antígona. El segundo mensajero anuncia a continuación la muerte de ambos hermanos y el suicidio de Yocasta, que en la muerte los abraza a los dos.

Antígona llega apresurada y da expresión a su dolor en una monodia; llama a Edipo, cuya aparición —contra el argumento— resulta muy justificable; haría falta si no viniera, sólo que debería presentarse con más grandeza. Por la presencia de los cuatro cadáveres lo sabe todo; es expulsado por Creonte del país, llega a saber la prohibición de entierro para Polinice y se marcha con Antígona a morir en Colona.

El peor ejemplo de modificación descarada de un mito lo da Eurípides en el *Orestes*. En el bien conocido argumento se intercalan situaciones que descoyuntan gravemente éste y los caracteres. El momento es una semana después de la muerte de Clitemnestra. Los autores, amenazados por el pueblo argivo con la lapidación, están como sitiados en palacio. Se espera a Menelao. Helena ya está allí y envía a Hermione con libaciones a la tumba de Clitemnestra. Durante esto, Orestes se duerme. Al despertar ve alternativamente a las Erinias y a Electra defendiéndole. (Por esta escena, verdaderamente considerable, sería tan estimada la pieza.) Menelao aparece; Orestes, conversando con Menelao, espera ser salvado por éste; pero también llega Tindáreo, el padre de Clitemnestra, y exige que se realice la lapidación, aunque reconoce los hechos de sus dos hijas. Orestes recalca en su respuesta que las mujeres que asesinan a sus maridos deben ser castigadas por razones prácticas; pero Tindáreo insiste en que Orestes y Electra merecen la muerte. En un parlamento de Orestes a Menelao, éste se conforma con prometer a medias hablar al pueblo de moderación y se va.

Pílades aparece, y Orestes le cuenta lo que han dicho Menelao y Tindáreo; deciden ir a la tumba de Agamenón, y después ante el pueblo, para justificarse. Todo el debate del pueblo, que viene a continuación, y la condena a muerte con la débil atenuante de que los culpables pueden quitarse

Donde en Eurípides faltan las mayores pasiones, es decir, el contenido principal del verdadero interés dramático, procura substituirlas con una mayor riqueza de antecedentes en escena y complicaciones mayores en la acción humana; también en este punto el mito es decidido ya sobre la perspectiva escénica, sobre panoramas lejanos, etc. Ciertamente era de gran efecto la aparición de Lisa (el demonio de la locura) en el *Heracles*, o en *Las suplicantes* el bosque de Deméter eleusinia con

la vida a sí mismos, se lo comunica a Electra un mensajero.

Sigue, introducido por un dúo sensacional, el vil trío Orestes-Electra-Pílades. En primer lugar se exterioriza la indignación contra Menelao, que espera vencer por sí a Argos, pero de todas maneras Argos tiene que pagar su culpa, Pílades aconseja que Menelao debe ser castigado con la muerte de Helena, que, por otra parte, lo ha merecido y si esto no resultara, con el incendio del palacio. (Y éste es el Pílades que en los argumentos todavía es excluido de los malos; φαῦλοι). Electra añade que hay que tomar como rehén a Hermíone cuando vuelva de la tumba de Clitemnestra, para que Menelao no pueda castigar la muerte de Helena. Después invocan todos de la manera más devota la ayuda y bendición de Agamenón, tras lo cual Orestes y Pílades se marchan al palacio.

Inmediatamente se oye gritar a Helena. Un frigio escapado de palacio relata al coro cómo Helena ha sido atacada a traición, pero ha desaparecido de repente, y Hermíone ha sido apresada por Orestes y Pílades. Orestes viene y detiene al frigio, a fin de que éste no llame a toda la ciudad, y entonces se disponen a incendiar el palacio.

Menelao aparece abajo, pero arriba los tres con Hermíone, amenazada de asesinato (nótese que completamente inocente); declaran, lamentándolo, que Helena se les ha «escapado», y Orestes amenaza a Menelao si no les procura salvación ante el pueblo, y anima a su hermana a ser incendiaria (1618 ὕφαπτε δώματα). Pero finalmente aparece Apolo y decide; Helena ha sido colocada entre los dioses, Orestes debe marchar un año a Parrasia (como Max en *El cazador furtivo*); luego a Atenas, ante el tribunal; después, casarse con Hermíone y dominar en Argos; Pílades recibe a Electra; Menelao continúa reinando en Esparta. Finalmente, Apolo promete también arreglar τὰ πρὸς πόλιν, o sea disponer los ánimos de los argivos favorablemente a Orestes.

todos sus elementos; en el *Orestes* aparece al final visible Helena iluminada en el aire; de *Las fenicias* dice el primer argumento que el drama es hermoso por sus efectos sobre los ojos (ταῖς σκηνικαῖς ὄψεσι). Junto a este sentido para el efecto exterior, hay también muchas veces una gran indiferencia para lo concecible e inconcebible psicológicamente. Así, la *Helena* tiene, con muchas bellezas de detalle, un tema por anticipado absolutamente infeliz. Que Menelao dé durante muchos años vueltas al mundo con un fantasma de su mujer y sin notarlo, es una cosa mítica, pero incompatible con un carácter que hay que fundamentar psicológicamente y que se mueve dentro de las posibilidades normales de acción humana; también en este punto el mito es decididamente demasiado tosco. Menelao encuentra después en Egipto a la verdadera Helena, mientras el fantasma se va volando por el aire. ¡Y todo esto acaece en escena! Del fantasma solamente se nos habla; pero en esta información se va la mayor fuerza de la tragedia, y en cambio, los caracteres se empequeñecen. Interiormente nada sucede en estas gentes; sólo Helena tiene una lenta y barata emoción al reconocer a Menelao, y en el gran terceto de aparato entre ella, Menelao y Teonoe, la hermana del rey bárbaro, el cual quiere obligar a Helena a casarse con él, se le deja curso libre al pathos. En toda la intriga final para salvarla es Eurípides particularmente inhábil; está pensada con especial inhabilidad, es peligrosamente defectuosa a partir del consejo de Helena, y se desarrolla con amplitud desproporcionada, pues al dar el consejo, en la ejecución y en el relato posterior se cuentan las mismas cosas. Teonoe es uno de los caracteres femeninos enormemente generosos y sacrificados; pero su hermano Teoclímeno, asombrosamente tonto y a la vez bonachón, de manera que un espectador que no estuviera a la manera ateniense lleno

de idea preconcebida contra los bárbaros, habría de sentir cierta compasión por él y algo de desprecio contra Helena y Menelao, que durante cien versos están muy satisfechos de él; aunque desde luego que Eurípides no se cuidaba poco del doble sentido de las conversaciones de aquéllos acerca de él. También el coro se alarga demasiado con sus inútiles lamentaciones; Helena da a las mujeres griegas cautivas (1388) esperanza de salvación; pero después se quedan en Egipto, o al menos no se dice una palabra de su regreso; por consiguiente, se trata de una *élan généreux* que no tiene consecuencias. Finalmente han de aparecer los Dióscuros como *dii ex machina* sólo para contener a Teoclímeno de una sangrienta venganza en su hermana, que ha dejado acontecer la fuga. Lo que además anuncian sobre la futura divinización de Helena y sobre la recepción algún día de Menelao en la isla de los Bienaventurados, desde luego que no era de esperar por el carácter que ambos revelan en el drama.

Deux ex machina, al que *Helena* nos ha llevado, lo tiene, como es sabido, Sófocles cuando hace tomar parte a Heracles divinizado en el *Filoctetes,* el cual propiamente podría haber terminado de otra manera, a saber: con la salvación de Filoctetes por Neoptólemo. Eurípides no lo tiene en la mitad de sus dramas, especialmente los más antiguos; en algunos sólo aparece para resolver alguna duda que queda, por ejemplo, para profetizar a una de las estirpes de que se trate un futuro señorío: en estos casos significa solamente como el prólogo al principio,[181] una noticia importante de cómo el drama queda relacionado con el resto del mito, y el dios puede ser muy bien substituido por cualquier otro que profetice, incluso un condenado que, como Poliméstor en

181. Cf., p. 306 y s.

la *Hécuba*, anuncie a los vencedores, con ayuda de la mántica, futuros destinos malditos. No siempre aporta una solución conciliadora. Dionisio, en *Las bacantes* (1330 y sigs.), deja a Cadmo y Agave en el mayor dolor, si bien a Cadmo le anuncia un reinado ulterior y un fin en el país de los Bienaventurados.[182] Pero finalmente también existe el *deux ex machina* para cortar los nudos y restablecer, mediante la autoridad, la situación legal, como en el *Orestes*, donde Apolo hace, desde luego, de policía, y muy especialmente en el *Hipólito*, en que la inocencia del héroe no resultaría en claro sin la aparición de Ártemis. Por lo demás, es en esta pieza completamente inaudito cómo el poeta no se conforma con hacer que la diosa anuncie a Teseo todos los dolores posibles; por el contrario, hace aparecer a Hipólito horriblemente despedazado, conducido por esclavos, para que antes de su muerte cante una monodia, reconozca a Ártemis presente, sea consolado por ésta con el anuncio de que ha de ser vengado en un amado de Afrodita (Adonis) y ha de tener en lo futuro un culto en Trezén; para que se reconcilie, por último, emocionado con su padre y le desee nuevos hijos que le compensen de él, el desaparecido. Y todo esto no tiene otra finalidad que la emoción, pues para la verdadera conmoción trágica hubiera bastado una ampliación en el parlamento de Ártemis; mediante el despedazamiento corporal del héroe, toda esta emoción se aumenta con algo salvajemente material, aunque haya detalles muy hermosos en la expresión de la melancolía y cosas excelentes en la dicción. Desde luego que el *deux ex machina* era hermoso de ver; pero la mayor parte de lo que él o las demás personas añadidas hacen, anuncian u ordenan, es bastante tosco y muchas veces concuerda mal con los ca-

182. Su discurso se resume en la orden: «Poneos entre tanto en marcha, y que nadie se enfade ni murmure».

racteres correspondientes, tal como se han manifestado en la pieza. Mas cuando el poeta sólo por este medio consigue dominar la situación que se le ha echado a perder, ya no es esto drama, sino abuso de fuerza.[183]

En lo que se refiere a la construcción de la acción, en la tragedia ulterior se han manifestado, desde luego, estorbos que en el teatro mismo ni siquiera se podían ver ni observar, y que, sin embargo, han debido de tener su significación. Ciertas tragedias de Sófocles y de Eurípides se construyen cuantitativamente, conforme al número de versos de las partes dialogadas, de manera que en el medio hay una escena principal frente a la cual todas las demás, desde una parte, ascienden, y desde la otra decaen, en forma que viene a coincidir en el centro simétricamente, como las figuras de un frontón. Esto no lo podía ver ningún ojo humano ni tampoco un oído humano oírlo, y, sin embargo, se puede señalar; son cosas que, a veces, todavía no nos han sido explicadas, pero que nos muestran la suprema capacidad artística de los poetas.

* * *

Al pasar a la consideración de los caracteres trágicos, limitémonos, en primer lugar, a Esquilo y Sófocles. Lo que en ambos salta inmediatamente a la vista es la idealidad general del héroe. Son figuras en fondo de oro, y en el *Agamenón* de Esquilo mismo, incluso una Clitemnestra y un Egisto tienen participación en la idealidad, aquélla justamente por la «sofística de la pasión» con la que envuelve el hecho «con todas las razones que podría haber tenido, si no le hubiera bastado la única». Muy especialmente es Etéocles en *Los siete* una

183. Cf. sobre el *deus ex machina* O. Müller, II, p. 152.

figura ideal, y de la misma manera en la *Antígona* son ideales las dos hermanas, aunque están en desacuerdo porque Antígona quiere enterrar a su hermano. Sólo los que sirven, por ejemplo el centinela en *Agamenón* y la nodriza de Orestes en *Las coéforas*, tienen algunos rasgos de la vida común; suelen ser caracterizados, como el centinela de la *Antígona* y el mensajero en *Las traquinias*, con un bajo amor a la vida y al provecho.

En Sófocles son caracteres sacrificados, o según nuestro concepto, lo que podríamos llamar malos, Creonte en la *Antígona*, que representa el grado sumo de ceguera; los Atridas en el *Ayax*, Odiseo en el *Filoctetes* y otros. Pero si bien Sófocles tendría muy bien la ocasión de derivar la maldad puramente de las profundidades del egoísmo, no se trata en todos éstos de malvados; también ellos tienen su parte en la idealidad general que envuelve a todo, lo cual concuerda con el mito y el mundo heroico. Hablan con sentido de la justicia y a veces expresan sentimientos grandes. En el diálogo ocurren, desde luego, reservas íntimas, intención de engañar, etc.; pero nadie tiene ante sí mismo remordimientos de conciencia. Aparte que al griego le estaban permitidas muchas cosas, cada individuo no necesita en realidad sentirse especialmente culpable; los mismos dioses obligan a cometer lo malo, y lo malo está predeterminado por el Destino y predicho por oráculos; en Esquilo la cadena de hechos es realzada hasta convertirse en lazo y palanca de las trilogías. Por eso no hay ningún Yago, ningún Ricardo III, ningún Franz Moor. Sólo entre los caracteres de Eurípides podría alguno tener por sí mismo remordimientos; y, sin embargo, tampoco los tienen, son más bien bribones con la conciencia tranquila.[184]

184. Cf. O. Müller, II, p. 145, n.: «En conjunto, la

Entre las tragedias de Esquilo está la pieza verdaderamente única en que aparecen seres claramente sobrehumanos, el *Prometeo*.[185] El horizonte mítico es aquí gigantesco, lo forman la roca en el lejano confín del mundo más allá del mar, la descripción de los pueblos que gimen alrededor de Prometeo y la del camino que Io ha hecho por todo el mundo, y al mismo tiempo se provoca la impresión de lo primitivo mediante las imágenes de la revolución de la Tierra, de las tormentas, de lo subterráneo, etc. Y entonces se presentan las dos víctimas de Zeus, el encadenado y la errante perseguida,[186] en una acción que se presenta de tal manera, que todavía hoy el lector no puede defenderse del asombro y del terror sacro. Enormemente grande, él conoce el pasado y el futuro, mientras que ella pertenece a un mundo de presentimientos obscuros y nada libres, y, finalmente, sucumbe de nuevo en un vértigo loco. La verdadera culpa de él es que, a pesar de su originariamente buena resolución, ha ayudado a Zeus a atar a Cronos, lo mismo que hizo Temis, su madre; y después se dedicó a los humanos, que estaban destinados por Zeus a la extinción, y de esto depende la miserable maldad del desagradecido Zeus (pues los dioses y los hombres son mutuamente interdependientes, y la Moira está sobre unos y otros, motivos sobre los que bien querríamos saber hasta qué punto son originales de Esquilo mismo), y, sin embargo, el Titán tiene a éste en su poder

antigua tragedia, cada personaje tiene razón hasta un cierto grado en su manera de pensar; lo absolutamente nulo y rechazable no tiene hueco en ella». Lo mismo se comporta en sus discursos Tucídides.

185. «Todos los personajes son divinos», dice la *Vita*, y, precisamente, de toda la trilogía, «los Prometeos». Cf. sobre la pieza, Nietzsche, *Die Geburt der Trag.*, p. 47.

186. Para la razón por qué Io más es víctima de Zeus que de Hera, vid. especialmente el v. 671 y s.

mediante un último misterio.[187] De las figuras accesorias, el tono sardónico de Crato contra Hefesto, el amargo de Hermes contra Prometeo se graban con particular fuerza en el lector; los demás que hablan a Prometeo lo hacen en el tono de un prudente servilismo; Zeus les parece malo a todos, pero muy poderoso. Frente a todos éstos, incluso las Oceánidas, a veces tan despreciables, por ejemplo, en la partida de Io (y que, sin embargo, al final siguen siendo fieles a Prometeo) conserva Prometeo su serenidad, y en su hundimiento, la sublime y clara estrofa última, en la que describe todavía el gigantesco proceso de la Naturaleza.[188]

En el *Agamenón* utiliza Esquilo una de aquellas

187. Este último misterio, a saber, las terribles consecuencias de un posible matrimonio de Zeus con Tetis, nótese bien que lo sabe el público. En Píndaro, *Istm.*, VII, 67, Temis lo dice todo.

188. Son inexactos, frente al destino de Prometeo, los consuelos de Müller (II, 96 y s.), de que «la tragedia fue imposible que se quedara en la contradicción y conflicto de la libertad interior de un individuo y del omnipresente destino, sino que conciliaría las fuerzas en lucha, dando a cada una lo suyo»; la dureza de Zeus es «sólo un fenómeno necesario de transición». En el *Prometeo libertado*, por consiguiente, proclama Zeus una amnistía general; mediante el anuncio de que el decimotercio descendiente de Io libertará a Prometeo, el amor de Zeus a Io aparece con una luz más favorable, y también se logra para el destino de Prometeo «una especie de tranquilidad»; aunque hay que reconocer que Heracles liberta a Prometeo por espontáneo impulso, de todas maneras esto acontece «por permiso de Zeus». Hay que admitir que el fin de la pieza se revela la majestad de Zeus y la profunda sabiduría de sus declaraciones, con tal magnificencia, que el ceño de Prometeo resultaba completamente deshecho. A nosotros nos parece todo esto postulado en el desconocimiento del pesimismo esencial en el pensamiento griego. Zeus, en el *Prometeo desencadenado* se ha visto *obligado* a ceder; y, de todos modos, la tragedia central, la conservada, debe de haber producido, a pesar de sus dos compañeras, un efecto especial, precisamente el de la admiración hacia el sublime ceño del héroe.

grandes ventajas metafísicas, como Manzoni en *Los promessi sposi* con fra Cristòforo y Federigo. Incluso Shakespeare, con su espíritu del padre de Hamlet y las brujas apariciones en el *Macbeth*, no ha podido o querido hacer lo sobrenatural quicio de toda la pieza, como acontece aquí con Casandra;[189] pues aquí se trata de un sobrenatural sagrado. Después que a toda la primera parte del drama está rebosante de turbios presentimientos y malos recuerdos, aparece en el centro de la pieza la mántica que todo lo liga, encarnada en Casandra, y en la existencia de la cual creían los espectadores de Esquilo lo bastante para conmoverse profundamente. En su estilo grandioso de designar por animales a los hombres (Agamenón, Clitemnestra, Egisto) con toda claridad (1125 y sigs. 1223 y sigs.) representaba, no sólo que ve a través de los muros del palacio lo que va a suceder ahora mismo sino también que sobe lo pasado a partir del banquete de Tieste, y de la misma manera conoce la futura venganza contra Egisto y Clitemnestra, que es el último consuelo con que camina hacia el palacio, y además su frase: ¡basta de vivir! (ἀρκείτω βίος).

El mismo Agamenón es para el poeta, aunque no se niegue el mal que ha hecho, inocente en su persona, como el que sólo tiene que pagar la pena de sangre de los padres (προτέρων αἷμα).[190] En Clitemnestra, por el contrario, se representa la mayor cobardía y mentira, con lo cual no se pregunta si esto es resistible para los nervios actuales; al poeta, desde luego, se le aparecía

189. En Higino, fáb. 117, ha sabido falsamente Clitemnestra, por Óiax, el hermano de Palamedes, el que fue asesinado por los príncipes aqueos, que Agamenón trae consigo a Casandra como concubina; Esquilo no conocía este motivo, o lo desdeña.

190. Por lo menos, cuando, 1338 y s., el poeta habla por medio del coro.

como la presentaba, con todo su rabioso y sarcástico triunfo sobre Casandra. A la vez ella es en el fondo esclava, y lo sabe. «El viejo y horrible espíritu de la maldición (Alástor)[191] contra el malvado Atreo en su «hospitalidad», dice Clitemnestra (1500), «ha tomado mi forma como un fantasma y se ha procurado venganza en éste (Agamenón), sacrificando para los niños (de Tieste) también al hombre adulto». Finalmente, desde luego (1571 y sigs.), querría ella entregar sus riquezas hasta el mínimo resto, con sólo que la maldición del mutuo asesinato quisiera visitar otra casa. Pero entonces llega Egisto y se alegra todavía de su venganza especial por el banquete de Tieste (que afectó a sus medio hermanos) en el hijo de Atreo. Después de un colérico diálogo con el coro, se sacan las espadas; pero aparece entonces Clitemnestra con un tono suave y nostálgico: ¡Que no vengan males nuevos! ¡Idos a casa antes de que os alcancen! Hemos cometido a la fuerza nuestras faltas y la pesada ira del demonio nos ha alcanzado. Todavía el coro alude a Orestes, y Egisto amenaza; Clitemnestra concluye: ¡Ahora mandamos nosotros!

Recordemos con algunas palabras cómo Esquilo dibuja con la misma ceñida simplicidad y fuerza en el Apolo de *Las euménides* al gran dios; en Etéocles, al amparo de la patria; en Darío, al viejo protector de una nación, y pasemos ahora a Sófocles. En él tenemos que habérnoslas con un poeta cuyas realidades son según fuerzas psicológicas humanas, y por esto de eterno valor y efecto, y que, conforme a esto, amplía todos los caracteres y situaciones lo más posible y los agota hasta el fondo, con la máxima riqueza psicológica,

191. Antes (1476) ella le llamó τὸν τριπάχυντον δαίμονα γέννας τῆσδε, «la poderosa divinidad de esta generación».

en todas direcciones y posibilidades, de manera que sus piezas representan una verdad plena y coherente. Ya la Antigüedad admiró esta manera suya de crear caracteres (ἠθοποιεῖν), para lo cual, como su *Vita* dice, le bastaba a veces con medio verso. En primer término, el protagonista es explotado totalmente en cuanto al pathos. Para hacer esto posible, el poeta prefiere reducir el tanto por ciento que relativamente a la extensión de la pieza correspondía al coro; por esto le resultaba también imprescindible el tritagonista, pues sólo se tenían bastantes actores así para poder satisfacer la necesidad de un confidente, o bien de una contrafigura del protagonista como son Crisótemis e Ismene.

Extraordinariamente ricas son figuras como Ayax, Filoctetes, Electra; esta última se hace en él la protagonista, mientras que en *Las coéforas,* de Esquilo, lo era Orestes; ella ha salvado antaño a Orestes en secreto, mientras que éste, según *Las coéforas,* ha sido alejado por Clitemnestra.[192] Una creación completamente libre, algo semejante a la cual en Eurípides no existe sino la *Ifigenia en Áulida,* es la *Antígona*; especialmente imponente es también el *Edipo en Colona,* cuya contrafigura podría ser en la poesía moderna *El príncipe constante,* de Calderón. Allí el héroe hace subir el tono de su desgracia, a partir de la pura expresión de la miseria, a cada nuevo encuentro: con las hijas, con Creonte, con Polinice; pero poco a poco le sobreviene un sublime comienzo de consuelo, y al fin domina por los presentimientos y guía a los demás. Un lado de sombra tiene esta manera de tratar el mito: que mientras en Sófocles lo mítico cede a lo humano en general, y esto es sacado a la luz con creciente verdad interior, resulta un

192. Cf. Müller, II, p. 123, donde la comparación se continúa todavía más.

conflicto con los toscos, viejos y retrasados motivos del mito; esto se percibe bien en la matanza de animales de Ayax, pero también en *Las traquinias* en la historia de Neso y ya en el prólogo, donde Deyanira cuenta cómo la pretendió el díos río Aqueloo en sus barrocas metamorfosis. También en la *Antígona* hay una incongruencia entre el mito primitivo (muerte por enterrar a un hermano) y la descripción psicológica extremadamente refinada.[193]

En Sófocles se entrelazan carácter y acción de los hombres con el Destino de tal manera, que al espectador le debe aparecer lo último, a partir del principio, como inevitable, y precisamente por una razón interior, y no porque se sepa el mito de corrido. La única excepción es, como ya se ha dicho (pág. 316), el *Filoctetes*, que psicológicamente busca otra terminación que la que el mito prescribe: Neoptólemo (en contraposición a Ulises) está ya tan conmovido por los dolores del paciente, que se halla a punto de devolverle a su patria. Entonces aparece —como único ejemplo en Sófocles— Heracles como *deus ex machina*, y anuncia las leyes del Destino. A Sófocles le atraía en el tema verosímilmente, como en el *Ayax*, su rico contenido en pathos; estos dolores están realzados hasta el extremo, y su colmo es el contacto con Neoptólemo. Al poeta le interesaba más el agotamiento del fondo de estos caracteres que una conclusión armoniosa.

También de los caracteres de Eurípides hay, en primer término, algunos que están agotados en su aspecto pasional a la manera de Sófocles; así, Medea Hécula (si bien en esta última los rasgos blandos de la súplica, etc., no se avienen bien con su terrible

193. Alguna vez tiene también Sófocles un rasgo de violento realismo; así, *Ed. Col.*, 1259, la suciedad (πίνος) del viejo.

rabia ulterior). Son después hermosas y puras la Ifigenia táurica y especialmente la de Áulida, en que «el puro y alto sentido» de una doncella sabe «encontrar la salida de todas las dificultades» que han sido creadas por las pasiones en lucha de los hombres; con razón se ha llamado la libre decisión, por la que Ifigenia se sacrifica, «hecho divinamente sublime»;[194] sólo que Eurípides utiliza esta conmovedora figura de la doncella que se ofrece al sacrificio en la Macaria de los *Heráclidas* y en la Polixena de la *Hécuba,* la cual cae obligada; pero, sin embargo, gracias a su orgullosa sumisión, con una libertad a su manera. Figura semejante es la Teonoe de *Helena,* pero muy peculiar al puro y santo doncel Hipólito, cuyo efecto en escena era tanto más chocante cuanto menos de éstos había en Atenas; con él está también emparentado el Ion. La contrafigura de estos buenos son los réprobos, en primer lugar las mujeres malditas y terribles, además de Medea, Fedra y Creúsa; también la Hermíone en la *Andrómaca* tiene un carácter plenamente odioso, que se revela especialmente en el diálogo con las perseguidas (147 y sigs.), sin que estemos seguros de si ella, para el sentido griego, no tiene razón. Hechos apasionados y planes atrevidamente tramados los hace proceder el poeta, con absoluta preferencia, de las mujeres, a las cuales los hombres sirven. De la última época del poeta son *Las bacantes,* con la figura de Dionisos maravillosamente dibujada, que todavía aparece en una escena una vez en esta última y famosa tragedia.

Que Eurípides se atreve a cambiar osadamente la Vulgata mitológica lo hemos visto al considerar la acción de sus piezas. También trata los caracteres muy libremente; pero esto en sí tampoco hubiera hecho

194. O. Müller, II, p. 178.

mucho daño; sólo que acontece que es hecho para servir una inclinación de los atenienses hacia la pluralidad realista y una desviación de la manera de ver puramente mítica, al servicio de la emoción, al servicio de las tendencias del día y en la dirección de la oratoria práctica.

Al realismo euripideo le define, como es sabido, la frase de Sófocles, de que él representa a los hombres como deben ser, Eurípides como son;[195] pero, desgraciadamente, éste constriñe los caracteres, no sólo en mal contraste con la apariencia exterior, haciendo de Ixión y Belerofonte avaros, de Helena una moza de partido, de Menelao un loco, de Orestes un criminal, etc., sino que presenta también en escena cuadros de género y miserias de la vida diaria, por ejemplo en la *Electra*, que está casada con un labrador,[196] y en el *Hipólito*, donde el coro (121 y sigs.) ha de anunciar en las más solemnes palabras que la pasión de Fedra ha sido parlada por una lavandera. De aquí el eterno reproche de Aristófanes: Eurípides no respeta la idealidad general. Y, en efecto, tiene algo de la pintura alemana del siglo xv; feos caracteres realistas sobre el fondo de oro general de la tragedia.[197] Mientras que Sófocles siempre, inmediatamente, entra en relación con la totalidad de un carácter, Eurípides tiene a veces la manera de explotar hasta los últimos detalles el sentimiento de una persona en una determinada escena, como en

195. Arist., *Poét.*, 25. Cf. también la frase de Lisipo de que los antiguos habían representado a los antiguos como eran; él, tal como parecían ser. Plinio, xxxiv, 65.

196. Electra y Orestes matan en seguida a Clitemnestra por desmesurado afán de venganza, y se arrepienten después, y también los Dióscuros se lo reprochan a Apolo.

197. Cf. también la exposición de Nietzsche, *Geb. d. Trag.*, p. 56, de cómo Eurípides «llevó al espectador a la escena». Aristófanes reconocía haber aprendido de él; pero, sin embargo, «tomaba sus pensamientos menos de la vida diaria del mercado». O. Müller, II, p. 156.

Las fenicias, donde cuando Yocasta da la bienvenida a Polinice (355 y sigs.) se exponen con todo detalle los dolores del destierro. Télefo, herido por Aquiles, fue presentado en escena para despertar compasión[198] vestido de andrajos, y así otros varios reyes, lo cual, como es sabido, ridiculiza Aristófanes en una magnífica escena de *Los acarnianos*. En *Las troyanas* (1123 y siguientes) anuncia el heraldo Taltibio, que trae a enterrar el cadáver de Astíanax, de una manera completamente innecesaria, que tuvo que llorar tantísimo cuando Andrómaca fue llevada cautiva por Neoptólemo.[199] Las mujeres son tantas veces nobles y conmovedoras como horribles; pero particularmente, y para mayor emoción, son presentados también con ellas los niños,[200] incluso hablando, mediante un cantor que detrás de la escena cantaba el papel. Pero la emoción no procede de Eurípides de una fuente profunda; de otra manera no podría ser en otros sitios tan duro como, por ejemplo, en el Orestes, que sólo presenta un caos de pasiones egoístas, y en un Apolo que manda a Orestes que se case con Hermíone, cuando éste acaba de amenazarla de muerte, representando el más tosco *deux ex machina*.

El mito es también muchas veces para el poeta sólo el fundamento para hacer hablar a personas de su tiempo en las más violentas situaciones; sus piezas son la tribuna desde la que llega a nosotros la manera ge-

198. Según el frag. 698 (Nauck), debían ser «remedios de la fortuna»; él quería parecer pobre.
199. También en *Héc.*, 518 y s., habla Taltibio de sus lágrimas.
200. En *Las troyanas* se encuentra la despedida de Astíanax (mudo) de su madre y la recepción del cadáver despedazado por su abuela —tan ocioso como todo en esta pieza—, donde nada tiene ilación con nada. Sobre la emoción al fin del *Hipólito*, véase antes p. 317.

neral de razonar en Atenas sobre las cosas divinas y humanas. Como antes hemos dicho (pág. 280), se indemniza con esta exposición de la política del momento de la renuncia a la materia histórica[201] contemporánea; pero con particular gusto filosofofa en la dirección de la sofística y también especialmente de Anaxágoras: había una pieza del «filósofo escénico»[202] que por su heroína filosofante fue llamada *Melanipe la sabia* (para diferenciarla de la *Melanipe encadenada*), y un buen modelo de descarada sofística es en *Las troyanas* el parlamento de Helena disculpándose ante Menelao (914 y sigs.). Desde luego que, además, Eurípides, a veces, cuando presenta opiniones y tendencias de la época, deja aparte completamente la coherencia con el drama, como, por ejemplo, cuando en el *Heracles* (188 y sigs. hace que se magnifique el hecho de disparar contra los hoplitas que antes (159 y sigs.) han sido ensalzados por Lico.[203]

Para nuestro gusto dramático, la verdad de lo momentáneo, del interés, del terror y la pasión, incluso la misma verdad del carácter, es muchas veces completamente alterada y destruida por el hecho de que en los parlamentos, no sólo se dan razones, sino que éstas son desarrolladas con toda extensión en largas tiradas, y en tales razones se mezclan consideraciones generales, y hasta con particular preferencia las opinones tendenciosas de la época y del ideario del poeta, en las cuales muchos pasajes, justamente por el tono general y ele-

201. Esto no impide que también vaya algún golpe contra los sofistas, como *Héc.*, 1187 y s., donde se dice que ellos sabían «decir bien las cosas injustas»; pero al fin lo pasaban mal.

202. Así se llama el poeta en Ateneo, XIII, II.

203. La malicia contra los arqueros que aquí se lanza es antigua. Cf. *Ilíada*, XI, 385. Pronto sustituyó en todo caso Ifícrates al arquero por el peltasta.

vado, que a todo se extiende por igual, tiene que sonar a hueco necesariamente. Tampoco los personajes euripideos renuncian a las antítesis, ni siquiera en el pathos más elevado,[204] y todo esto prospera tanto mejor cuanto que la acción exterior es muy limitada. A veces es visible una clara influencia de la retórica. En un discurso (*Hécuba*, 814), en el que Eurípides pudo haberse esmerado especialmente, se lamenta Hécuba de cuán poco se suelen las gentes preocupar por la persuasión (Πειθώ, la Elocuencia) y su aprendizaje en la vida. Genuinamente euripidea es la manera cómo Polinice y Etéocles pleitean ampliamente ante Yocasta, y cómo ella, finalmente, resume y contradice a ambos;[205] a Esquilo (en *Los siete*) no se le había ocurrido. Cuán fuerte era, sin embargo, la inclinación a las consideraciones generales se demuestra, entre otras cosas, en que incluso el criminal Poliméstor (*Hec.*, 1178), después de la horrorosa descripción de su ceguera y del asesinato de sus hijos por las troyanas, no puede privarse de concluir con una observación final sobre el

204. *Héc.*, 581, dice, por ejemplo, Taltibio al fin de su narración de Hécuba:

«con la muerte de tu hija te veo a ti, la de los mejores hijos, la más desgraciada de todas las mujeres».

Una figura retórica que aparece con frecuencia en Eurípides es el oxímoro, esto es, el aguzado contraste de conceptos que se levantan opuestos; por ejemplo, *Hipól.*, 1034:

«fue cuerda la que no sabía ser prudente»,

donde se juega con el doble sentido de σωφρονεῖν (1.º, *sane mente esse*; 2.º, *prudenter agere*). Ver los paralelos y la burla de Aristófanes (*Acarn.*, 396) en los comentadores.

205. Es, por lo demás, muy hábil que empiece por hablar Polinice, cuya falta consiste en llevar contra la patria un ejército extranjero, y después Etéocles, que todo se lo cree permitido por causa del poder. Cf. con esto los largos procesos en las comedias *(Caballeros, Avispas, Ranas).*

sexo femenino en general, sobre lo cual en seguida el coro le corrige.

Las sentencias vienen en masa, por ejemplo, justamente, en la tirada últimamente aludida de Yocasta en *Las fenicias.* Quizá Sócrates, por causa de ellas, podía preferir Eurípides a los otros poetas, porque le daba en esto que pensar sería un medio de influencia filosófica sobre las masas.[206] Justamente en este elemento hallaron la época posterior y la bizantina especial agrado; cuando el coro había muerto, ya no había representaciones, y las piezas se habían convertido en puros dramas para declamar y el sentido para lo propiamente dramático pudo extinguirse, entonces los dramas sentenciosos pudieron parecer los mejores.[207]

Ofensivos para nuestro gusto son finalmente ciertos caprichos que Eurípides se permite con los caracteres, cuando al final de la *Hécuba* se le concede al odioso Poliméstor una mitigación de su ceguera al saber por un adivino tracio el fin de Hécuba, Casandra y Agamenón;[208] pero muy particularmente chocante es cuando el poeta, al final del *Ion, hace retirarse contento a Xuto* como padre aparente, una especie de San José;[209] pero la reconciliación de Ion y Creúsa, producida por el reconocimiento e indicación de hallazgos, y cuando Creúsa es una de las mujeres que en materia de ofensas y amenazas se creen sencillamente con derecho a

206. Sobre la asistencia de Sócrates a piezas de Eurípides, también en el teatro del Pireo, cf. Eliano, *Var hist.,* II, 13.

207. El argumento de Aristófanes de Bizancio a *Las fenicias* dice: «Es el presente drama de los muy escogidos, recamado de habilidades y pensamientos, muchos y hermosos y variados, y sobresaliente por su excelente tratamiento y por todo», etc.

208. Puede inclusive (1283) insultar todavía a Agamenón amenazador con un *ἀλγεῖς αχούων.*

209. Cf. v. 1602: ἵν' ἡ δοχησις Ξοῦθον ἡδέως ἔχῃ.

todo, sería siempre para el sentimiento actual una cosa floja, porque los caracteres han perdido mucho en el camino para que nos interese todavía lo bastante su felicidad ulterior. Una de las cosas menos permitidas dramáticamente es la plena suspensión de un carácter mediante una locura que no se ha desarrollado por sí misma en el hombre, sino que ha sido enviada por cualquier maligna divinidad. El uso legítimo de la locura lo conocemos por el rey Lear, donde el verdadero loco (Lear), el simulador (Edgar) y el loco por oficio (bufón) se encuentran presentados en conmovedor contraste; pero también en Sófocles, donde Ayax, si Atenea no le hubiera cegado, habría asesinado a los jefes del ejército aqueo con plena inteligencia, simplemente por causa de las armas de Aquiles y con traición; es locura el dispararse una naturaleza por lo demás poderosamente heroica hacia lo horrible y lo gigantescamente salvaje, y a la vez es motivada por la misma esencia del carácter. Pero es completamente falso el motivo en el *Heracles furioso*, de Eurípides, por grandiosa que sea, como hemos dicho, la figura de Lisa (el demonio de la locura) presentada por Iris. Allí el héroe, en el cenit de todas sus fatigas y del cumplimiento de sus obligaciones, inmediatamente de haber salvado a los suyos la vida, por orden de Hera enloquece hasta el punto de matar a los que acaba de salvar, para despertar otra vez a la razón en la más profunda desgracia, y además se puede percibir el proceso patológico (867 y sigs.) en el rostro y los gestos, y cómo sacude la cabeza, hace girar los ojos y gime y grita. El final de la pieza sorprende otra vez por su detallada explotación de la tristeza, cuando Heracles quiere ver una vez más los cadáveres de los hijos, abraza a su padre Anfitrión (cuya verdadera paternidad, sin embargo, tan pronto vale en la pieza como no vale), etc. Sólo con una pa-

labra, finalmente, queremos citar aquí el carácter de Orestes, continuamente mantenido rebajado.[210]

Con todo esto, Eurípides disfrutó entre los griegos de una creciente estimación, y el éxito entre la nación no sacó mentirosas las esperanzas que en este aspecto debe de haber mantenido firmes, a pesar de muchos fracasos ante los jueces atenienses.[211] Del encanto que ya en vida ejerció sobre las gentes griegas da idea la conocida frase de Plutarco,[212] según la cual los sicinos victoriosos se informaban celosamente entre sí de las pequeñas muestras (δείγματα καί γεύμανα) que aprendían de los atenienses prisioneros, lo cual salvó la vida a muchos de éstos.[213] Pero sólo cien años después podía decir un poeta como el cómico Filemón:[214] «si supiera ser verdad que los muertos tienen sentimiento, como algunos dicen, yo me ahorcaría sólo por ver a Eurípides». Podría pensarse que la extensión del drama y de la construcción de teatros dependió esencialmente de la divulgación del interés por la poesía euripidea.

Este reconocimiento de la posteridad puede haber sido también principalmente por la magnífica lengua de Eurípides, en la que se pone al servicio del arte el

210. Cf. más arriba, p. 313 y s., n.

211. Ateneo, VIII, 39, informa asimismo de que Esquilo, después de una derrota también dijo que él consagraba sus tragedias al tiempo.

212. Plut., *Nicias*, 29.

213. *Ibíd.*, sigue además la historia del barco que los caunios dejaron marchar sólo porque gentes de él sabían ᾄσματα de Eurípides. Sobre la enorme popularidad de Eurípides, cf. también el sueño del estratego ateniense Trasilo antes de la batalla de las Arginusas, en Diodoro, XIII, 97. De época posterior, cf. el pasaje de Luciano, *Quo modo historia*, I, según el cual (en tiempo del rey Lisímaco), los de Abdera estaban poseídos por él y recitaban continuamente, en especial de la *Andrómeda*.

214. Según la *Vita* I de Eurípides, en Westermann, p. 137.

habla de los cultivados de Atenas[215] mediante aquel maravilloso griego que nos suena más claro y más fácilmente comprensible que la lengua de sus predecesores. Mucho significa en todo caso que parezca haber resistido felizmente los ataques contra él dirigidos por Aristófanes en *Los arcanianos, Las tesmoforias* y *Las ranas.* Éstos se dirigen esencialmente contra el realismo que entonces brotaba por todos los poros, pero que no se soportaba en el teatro ático al principio, y, además, a Eurípides se le reprocha, en suma, que sus creaciones no proceden de una inspiración elevada, sino de las conversaciones de la época y de jirones de la cultura de ésta. Como contrafigura suya muestra el Esquilo de *Las ranas* una especie de salvaje grandiosidad; declara destino del poeta ennoblecer a los hombres y muestra cómo él mismo ha pervivido de otra manera que Eurípides y ha dejado tras sí una generación llena de heroísmo; pero a pesar de toda la aparente veneración hacia Esquilo, habría que saber cómo Aristófanes le hubiera tratado a él también si hubiera vivido todavía.[216]

* * *

Que en la decadencia de la tragedia no haya tenido también su parte una comedia que había hecho verdadero asunto suyo arruinar a los trágicos, resulta difícil

215. Sobre que la dicción de Eurípides está escogida cuidadosamente entre la conversación corriente, cf. Arist., *Ret.*, III, 2, 4, donde se dice que el orador oculta su arte cuando «compone escogiendo del dialecto corriente, como hace Eurípides, que fue el que enseñó el primero esto».

216. Es notable que se halle en Eurípides una escena que tiene un efecto completamente como una escena de comedia aristofánica, a saber: la última entre Penteo y Dionisio, *Bac.*, 912 y s.

de creer. Frente a las burlas de ésta, su pretensión de ser educadora del pueblo[217] ya no podía sostenerse, como tampoco otro pathos. Esta decadencia se manifiesta claramente a partir del siglo IV, y merecería la pena investigar sus causas en cuanto esto es posible.

Es verdad que se siguieron representando en las grandes Dionisíacas y en las Leneas nuevas tetralogías, y que estaban aseguradas reposiciones de las obras de los tres grandes poetas es cosa bien atestiguada.[218] También hubo todavía un gran número de trágicos que disfrutaron de una notoriedad momentánea.[219] Ante todo, hay que pensar en los descendientes familiares de los grandes, como el nieto homónimo de Sófocles, que se presentó por primera vez en 396 a. de C. y ganó doce victorias;[220] también Astidamas, que parece compuso 240 piezas y venció quince veces, era bisnieto de una hermana de Esquilo,[221] y nombres no faltan tampoco fuera de estos círculos. Pero en conjunto ya no representaban ninguna ventaja para la tragedia. Ninguno de estos poetas fue famoso de verdad; por eso tenemos tan pocas citas de ellos, y es casi como si no se hubieran conservado, y su razón habrá para que nada haya subsistido a partir de 400 a. de C.

217. Cf. sobre esta pretensión la historia transmitida por Valerio Máximo, III, 7, acerca de Eurípides, el cual, cuando el pueblo exigía de él la supresión de una sentencia (o sea, de una frase moral, no puramente de un pasaje que chocase a la estética), tuvo el orgullo de subir a la escena y explicar al pueblo: *se ut eum doceret, non ut ab eo disceret fabulas componere solere*. Sólo habría que desear que siempre hubiera él obrado así. Cf. también Olimpiodoro, *Vit. Plat.*, 3: «Después de esto (esto es, después que Platón se hubo educado en su juventud en gimnástica, música, etc.), también se educó en los trágicos, que se creían los educadores de Grecia».

218. Plut., *Decem orat. vitae*, Licurgo.

219. Cf. O. Müller, II. 184 y s.

220. Diodoro, XIV, 53.

221. También su hijo del mismo nombre fue trágico.

La causa principal será, sin duda, que el género era agotable. Un límite interior de todo el drama antiguo en tanto existió era que debía seguir existiendo como algo general y público, porque ya el gigantesco local obligaba a resultados que fuesen válidos para toda la población y de gran suntuosidad y ligados a muchas circunstancias. En primer lugar, nunca se podía convertir en una exhibición para los más ricos, los más cultos o los especialmente de humor o con interés, o sea que nunca podía resolverse en una riqueza de géneros unilaterales, más modestos materialmente, pero quizá cada vez de más valor poético; sólo un género era factible; si éste quedaba amenazado, no había resistencia posible, pues todo el edificio de la tragedia, su figura y todos sus supuestos eran tan grandiosos, que todo quedaba amenazado en cuanto el espíritu dejase de inspirar completamente a este cuerpo. Y la tragedia, para seguir siendo general, podía liberarse del mito tan poco como la comedia de la bufonada o de una intriga muy superficial; todo lo histórico, por ejemplo, hubiera resultado demasiado local, demasiado temporal, demasiado incomprensible también para otras ciudades, y la tendencia hacia la tragedia histórica se habría rechazado de una vez para siempre. Pero también el mito resultaba agotable, y ya por Eurípides había sido lo posible en gran parte descoyuntado. Y a la vez iba creciendo un malestar que debía producir la decadencia: la contraposición que existía en y a partir de Sófocles y Eurípides entre el refinamiento psicológico y dramático, por una parte, y por otra, el duro fundamento antiguo de los acontecimientos míticos, que en sí muchas veces no eran dramáticos.[222] La psicología de este substrato

222. Sobre Sófocles, v. más arriba, p. 323. En Eurípides habla, por ejemplo, *Hel.*, 216, el coro de cómo engendró Zeus

dado de una vez para siempre ya no correspondía al modo de pensar, que había llegado a ser profano, práctico y político, y a la existencia llena de precauciones, y por esto apareció, no sólo entre los ilustrados, sino también en el pueblo, una desviación de aquél.

Y como ya no tenía ningún poeta de alto vuelo, la tragedia estaba en situación difícil. Tantos más redentores se presentaron, aficionados y pretendientes. De un violento crecimiento del diletantismo en general nos informan ya *Las ranas*, de Aristófanes. Heracles en ellas (89 y sigs.), a la pregunta de si no había en Atenas todavía después de la muerte de Eurípides muchachos que compusieran tragedias, obtiene de Dioniso la respuesta de que «más de mil, que dejan a Eurípides en charlatanería más de una legua detrás de sí».[223] También en *Las aves* (1444) uno de los filisteos que están en la barbería se gloría del talento de su hijito para la tragedia, como otro del del suyo para la oratoria; por tanto, la predestinación para trágico se presentaba desde la infancia. Estas gentes sin vocación se debieron de quedar en Eurípides, que, sin embargo, les había quitado ya tantos recursos, como en la última gran impresión. En sus manos «ya no habrá tenido objeto más aquella sublime y maravillosa tragedia que el de hacerse agradable a los espectadores sin prescindir de lo malo elegante y callando lo amargo provechoso», según suena el juicio de Platón sobre esta

a Helena convertido en cisne; y ésta misma, en 258, incluso de su nacimiento de un huevo, así como, en 375, del amor de Calisto, que como cuadrúpedo (desde luego, aquí, como leona, no como osa) ascendió al lecho de Zeus, y al lado de éste transcurre toda la existencia contemporánea de Helena como persona verdadera y como fantasma. También en *Las bacantes*, donde al final todo está muerto o amortecido, el poeta hace formalmente exasperar al mito.

223. πλεῖν ἢ μυρία...

«adulación» (κολακεία.).[224] Y también lo agonal había caído en malas manos, cesando el verdadero espíritu de juez. Mientras que antes, conforme al antiguo modo helénico, el juez actuaba, no como discípulo, sino como maestro del espectador, y debía poder resistir a éstos cuando ponían al descubierto la diversión de modo desordenado, en adelante, la nueva manera, designada como siciliana e italiana, abandonaba la decisión de la victoria a la multitud de los espectadores,[225] que manifestaba su juicio levantando las manos, y a la vez esta aprobación del público teatral que decía el premio puede haber ido haciéndose cada vez más dudosa y ambigua. Así podían presentar piezas en escena hombres como Critias y como Meleto, el acusador de Sócrates, y también tiranos del siglo IV pertenecen a los más horribles aficionados: no sólo Dionisio *el Viejo*, de Siracusa, sino todavía, en tiempo de Timoleón, el tirano Mamerco de Catania, y en tiempos de Antígono (¿Gonatas?), Eufanto de Olinto.[226] Lo que acontecía en Atenas con la coregia obligatoria, sobre la que los ricos ya bastante pronto deben de haberse burlado, no lo sabemos.

Para ofrecer algo nuevo, debe esta traegedia tardía

224. Plat., *Gorg.*, 502 c. Para la época supuesta del diálogo, poco después de la muerte de Pericles (503 c), o sea viviendo Sófocles, juicio duro, y también dicho desde el punto de vista de la época de composición del diálogo resultan siempre palabras del trágico dimitido que era Platón.

225. Esto, según Platón, *Leyes*, II, 659 b. Explica cómo esto corrompió en primer lugar a los poetas que se guiaban por el placer de la muchedumbre, y después también al público mismo. Mientras que éste podía alcanzar un goce más noble oyendo mejores ἤθη, entonces sucedía justamente lo contrario.

226. Sobre Mamerco, cf. Plut., *Timol.*, 31. Sobre Eufanto, Diógenes Laercio, II, 10, 6. Dónde fueron representadas sus piezas se ignora. Un trágico especial debió de ser Diógenes *el Cínico*, que hubo de componer siete tragedias; pero esto es, sin embargo, discutido.

haberse dirigido muy particularmente a la explotación de los motivos eróticos;[227] pero en cuanto al estilo, ciertamente que la mayor parte de lo nuevo debe de haber sido de manera esencialmente razonadora. Ya en Eurípides había diálogos con una discusión jurídica como tema, parte en parlamento seguido, parte en versos contrapuestos; de Agatón se cuenta que gustaba de las antítesis a la manera de Gorgias, y las tenía por lo esencial de su estilo;[228] por consiguiente, la retórica dominó por completo la escena, y los acontecimientos dramáticos eran ordenados de manera que ofrecieran ocasión para discursos.[229] En el siglo IV, el camino hacia la tragedia pasaba más de una vez por la retórica. Astidamas era oyente de Isócrates y se dedicó a la tragedia;[230] lo mismo Teodectes de Fáselis, que también fue discípulo de Platón y Aristóteles.[231] Pero jueces más severos, como Platón en el citado pasaje del *Gorgias*,[232] encontraban que si de tales dramas se quitaba melodía, ritmo y métrica, quedaba sólo prosa (λόγοι), que se dirigía al pueblo o a la gran masa; los poetas parecían en el teatro hacer de oradores (ῥητορεύειν). Y, finalmente, también este elemento retórico resultaba agotable; desde luego que como Eurípides nadie volvió a manejarlo otra vez.

Al mismo tiempo, el disfrute de representaciones dramáticas se hizo accesible a todo el mundo. Cómo ya en el siglo IV en Ática (y quién sabe en qué otros sitios) las tropas que vagaban representaban también tragedias en los demos, en las Dionisíacas campestres,

227. Sobre la apreciación del amor en masa, cf. Rhode, *Roman*, 35 y s.
228. Eliano, *Ver. hist.*, XIV, 12.
229. Cf. O. Müller, II, 190.
230. Westermann, p. 145.
231. Westermann, p. 147.
232. *Gorg.*, 502 c.

lo sabemos por el discurso de la Corona de Demóstenes (especialmente 262), donde Esquines es presentado en la miseria de esta vida de comediante que había llevado: en el mismo siglo y en el siguiente deben de haber aparecido en todo el mundo griego los muchos teatros, de que desde luego sabemos poquísimo lo que en ellos se representó. En la época de Aristóteles había ya un virtuosismo que daba al actor importancia mayor que la que tenía el poeta.[233] Qué piezas de efecto se debía permitir uno de éstos se ve bien por la historia del cómico Polo, que se desarrollo en tiempo de Demóstenes, el cual, cuando tuvo que representar la *Electra* de Sófocles, en lugar de la urna vacía que se suponía contenía los huesos de Orestes, trajo a escena la urna con los verdaderos huesos de su hijo, muerto poco antes y por él muy llorado, y con esto todo lo llenó de verdaderos lamentos.[234] Este relato habla por sí mismo; habría que saber todavía si la cosa no se había extendido ya antes en Atenas.

Con el tiempo solía también ser representada una tragedia entera por un actor único. Esta representación era imprescindible si había de ser dada en las ciudades de fuera de Atenas la idea de una tragedia, y no existían compañías ambulantes y, además, eran completamente inconcebibles coros que hubieran repetido las canciones del drama ateniense. Este único actor habrá recitado en el teatro de la ciudad correspondiente el diálogo entero de todos los papeles, y con toda certeza cantado las monodias, puesto que éstas, en primer lugar las de Eurípides, despertaban gran interés;[235] los

233. Arist., *Ret.*, III, 1, 4: «Como en los certámenes de canto valen más los actores que los poetas, así también en los certámenes políticos vale más la representación que la causa».
234. Gelio, VII, 5.
235. Además, debe de haber hecho asimismo los pasos

coros se dejarían. Para esto había, lo más tarde hacia 300 a. de C., actores famosos, como, por ejemplo, muy probablemente aquel Arquelao el tragedo, que en tiempos del rey Lisímaco debió de haberles costado la razón a los de Abdera.[236]

Si nosotros ya en esto vemos una desviación de la actividad dramática, todavía sucede esto más en la pura lectura del drama y en otra dirección de la representación sin palabras. Fue un momento crítico cuando apareció la «tragedia para la mera lectura en voz alta»; se renunció con ello a la poesía para una polis, y comenzó en goce particular; pero el drama para la lectura estaba en las consecuencias de la dirección retórica, y el poeta encontró aquí oyentes, aun cuando no llevase nada a escena. Así fue ya Queremón (hacia 380 a. C.),

de danza. Pero, ¿quizá prescindió de los coturnos y también, puesto que había él de presentar en la misma escena todos los caracteres, de la máscara? Con esto, a pesar de la enormidad del local, hubo de desaparecer el engrandecimiento artificial y el tonante recitar de los actores, que desde el comienzo del drama debe de haber hecho imposible toda matización de la expresión.

236. Según Luciano, *Quomodo hist.*, I, fueron atacados por una violenta fiebre, que al séptimo día se convertía en hemorragias nasales y sudor. De modo ridículo todos fueron a dar en la tragedia; hablaban en yambos, gritaban y cantaban especialmente arias de la tragedia *Andrómeda*, de Eurípides, y cantaban el discurso de Perseo, y toda la ciudad estaba llena de aquellos tragedos pálidos y delgados; y esto duró tanto tiempo, que sólo el invierno y el frío pusieron fin a la cosa. La ocasión parece haberla dado Arquelao el tragedo, que entonces era famoso, representando en pleno verano y con gran calor la *Andrómeda*, de manera que la mayoría de la gente ya en el teatro se pusieron febriles, y, al salir de allí, metidos en la tragedia, Andrómeda había tomado posesión de su memoria y Perseo con Medusa flotaba en el espíritu de todos. De esto puede ser anécdota las tres cuartas partes; pero la fuerza de un actor único para una pieza entera sigue siendo innegable, lo mismo que el atractivo de Eurípides un siglo después de su muerte.

poeta de dicción altamente artística y difícil,[237] que entre otras cosas había compuesto un *Centauro,* según Aristóteles, un dramático para lectura (ἀναγνωστικός), y se dice además que los tales eran alabados;[238] él era exacto como un buen prosista (λογογράφος.) Desde luego, habrán sido de los que se hicieron notables, sobre todo por las lecturas, infinitos aficionados. Pero también en la pantomima, esto es, el extracto de la pura situación de la tragedia, presentaba un actor todos los papeles posibles al son de la música. De este estilo podía ser aquel actor que se gloriaba contra Demóstenes de que podía ganar un talento con sólo representar dos días.[239]

Si pensamos qué competencia debían de hacerle a la tragedia estos géneros accesorios, a los que se unió también como sustitutivo del drama satírico «la tragedia alegre (ἱλαροτραγῳδία)»; si calculamos además la competencia que representó para ella el nuevo ditirambo de un Filóxeno, Timoteo, Telestas, pieza de música de moda, que quizá la relegó formalmente a la sombra, y si queremos hacernos una idea de la consecuencia que la modificación de la música, relacionada con la gran crisis de todas las cosas y que a la ortodoxia musical le pareció decadencia, hubo de tener sobre la vieja forma de la tragedia, nos resultará comprensible la decadencia de la tragedia. En último término, la ra-

237. Ateneo, XIII, 87, da de él muestras de una larga descripción varias mujeres sumidas en el sueño y medio desnudas; el Sol y la Luna contemplan sus desnudeces. *Ibídem,* hay una descripción de flores. (¿Son los versos de Antífanes en Ateneo, XIV, 50 —discurso de alabanza a Filóxeno— a la vez un tiro contra Queremón?)

238. Arist., *Ret.,* III, 12, 2. Por el mismo pasaje sabemos que el ditirámbico Licimnio componía para la mera lectura.

239. Plut., *Decem orat. vitae,* 8, 165. Las mejores explicaciones sobre la pantomima las da Luciano en *De saltatione.*

zón en todos los casos la de que la duración de cualquier fenómeno es siempre limitada; «alguna vez tiene que llegar la noche».

8. La comedia antigua

La imitación parodista de lo serio es tan antigua como lo serio mismo, y la imitación de cualquier acontecimiento de la vida diaria con exageración grotesca ha sido ciertamente uno de los más antiguos triunfos de un individuo sobre otro. En esto hay que suponer como forma constante, que ya se les ha ocurrido a pueblos de semicultura, el presentarlo en una «escena».[240]

Ya llega muy lejos la persecución y exposición de lo malo y ridículo como tal, como yuxtaposición de caracteres completos. Una y otra cosa están tanto más justificadas cuando existe a la vez una exposición y fiesta análoga de lo grande y lo noble. Una fuerza personificadora se desarrollará en esto, e inmediatamente se revelará en figuras de fresca creación y en situaciones, lo mismo que en chistes y juegos de palabras aislados.

Entre los giegos era antiquísimo lo cómico en la poesía. Aparte aquellas farsas que antes citábamos, los δεικηλίκται, φλυαξ, etc., perdura mucho tiempo en el epos y en la lírica. Nos bastará con recordar en Homero a Tersites, Polifemo e Iro, y además la vieja costumbre de la parodia y la poesía de Arquíloco, aquel afán de injuriar convertido en género poético, que debe de «haber ejercicido en forma y fondo sobre la comedia dramática la mayor influencia».[241]

240. Cf. anteriormente, p. 273 y s.
241. O. Müller, II, p. 194.

De todas aquellas farsas y del impulso de atacarse entre ciudad y ciudad con burlas, no se habría producido todavía una comedia si no hubiese también aquí dado ocasión e impulso el culto de Dionisos. Sólo así, y sólo en concurrencia y en el mismo local que la tragedia, y sólo en la medida en que también aquí se representaba para toda la Polis y el coro era una cosa existente, pudo sobrevenir lo grandioso, lo público, lo gigantescamente grotesco, la sublimidad en la exposición de lo malo y lo ridículo.[242]

El origen de la comedia se enlaza con las Dionisíacas pequeñas o campesinas, fiesta final de la vendimia. Parte principal de esta fiesta era el κῶμος (una vuelta según se bebía) mezcla violenta de beber, cantar y bailar. En el comos, entre otras cosas, se hacía ir dando la vuelta al falo con una canción especial de los cantores, enmascarados y coronados, ejercicio del que nos da una idea la aparición de Diceópolis en las Dionisíacas campesinas en *Los acarnianos*, de Aristófanes (253 y siguientes), y después de la canción solía la cuadrilla hacer burla de cualquiera que se les pusiese por delante.[243] En este estado, como «comedia lírica primi-

242. Por el contrario, creemos cada vez menos en la opinión de O. Müller (II, 195 y s.), de que la «liberación de las leyes de la conveniencia y de la dignidad moral, que en aquel tiempo eran guardadas todavía muy estrictamente», era sólo momentánea, sólo una borrachera y una locura de carnaval, después de la cual se borraba el recuerdo de todo lo que allí se había visto y experimentado, «cuando había dejado la profunda seriedad del poeta cómico un aguijón en el corazón de los espectadores inteligentes». Mucho más tenemos la comedia por una imagen, desde luego grotesca, de la Atenas verdadera, maligna y relajada, como era en realidad.

243. Así hacen todavía los indicados en *Las ranas*, 416 y s. Según una noticia antigua (en Westermann, *Biogr.*, 106, nota), la crítica, que ya existía desde muy antiguo, había sido canalizada por razones de Estado en la comedia y sus poetas.

tiva» debe de haberse mantenido, incluso junto a su forma más desarrollada, en muchos sitios. A esta práctica deben de haberse ido añadiendo máscaras de carácter que hablaban y que además gesticulaban dramáticamente; pero a la vez siguió siendo la comedia mucho tiempo «un juego oscuro de campesinos en libertad, del que ningún arconte cuidaba y del que nadie determinado se confesaba autor».[244]

Una información bastante constante dice que la comedia se formó por primera vez en la dórica Megara, aficionada a la farsa y chistosa; sin embargo, parece que esta comedia megárica, conforme a una alusión de Aristófanes,[245] se conformó con acontecimientos toscamente ridículos; era una comedia cruda (κωμῳδία φορτική), emparentada con los δεικηλίκται, que en lugar de lo cómico daba ordinarieces, y desde esto hay un puente hacia la farsa siciliana de dioses y de clases sociales creada por Epicarmo, y de la que luego haremos mención.[246] Pero lo que es seguro es que con los orígenes que se quiera buscar, es inconcebible la gran comedia antigua sin Atenas y sin el gran teatro; allí debió de haber tomado la representación cómica un nuevo sentido y una nueva finalidad, y la cuestión capital es para nosotros: ¿Cuándo concedió el arconte, no sólo el coro, sino también el teatro grande? Esto debió de suceder a comienzos del siglo v. En esa época aparecen los más antiguos cómicos áticos cuyos nombres son conocidos, Quiónidas y Magnes de Icaria, y además Icfántides, que se gloría en un fragmento

244. O. Müller, II, p. 101. Arist, *Poét.*, 5, dice que sólo tarde el arconte concedió un coro estatal; antes lo formaban voluntarios.

245. *Avispas*, 57 y s.

246. También corresponden a esto las atelanas oscas con sus máscaras constantes; se encontraban bajo el influjo griego.

de haberse desviado de la forma megarense; y a éste se une la brillante serie de poetas de la época de Pericles y de la guerra del Peloponeso: Cratino, que murió ya viejo después de 410 a. C.; Crates, Telecleides, Hermipo (de quien un hermoso fragmento en Ateneo[247] describe el armarse para la guerra, mientras que el juego de κότταβος, etc., está tirado en un *rincón*); Éupolis, que principió en 429 y escribió hasta cerca del fin de la guerra; Aristófanes, que se presentó desde 427 con nombre ajeno, desde 424 con el suyo propio, hasta 388; Frínico, desde 429; Platón, desde 427 hasta por lo menos 391; Ferécrates, Ameipsias, Leucón; finalmente, en la transición hacia la comedia media: Diocles, Fililio, Sanirion, Estratis, Teopompo. Noticias sobre estos poetas se tienen bastantes, y mucho de sus piezas se puede adivinar por Aristófanes, el único conservado; pero la restauración de una comedia perdida, de la que únicamente se hayan conservado el título y fragmentos, no sólo es más difícil que la de una tragedia, en que el mito constante ayuda, sino que en la mayoría de los casos es absolutamente imposible.

Con la tragedia tiene la comedia de común, a juzgar por Aristófanes, la escena y la orquesta, el número fijo de los tres (a veces cuatro) actores y el enmascaramiento de éstos; finalmente, la circunstancia de que también es cosa de certamen. Distinta es, desde luego, la forma de la indumentaria. El vestido es completamente caprichoso;[248] en lugar del coturno, se usa, desde luego porque las personas han de ser extremada-

247. Ateneo, xv, 6.

248. De muy otra manera se comportaban los actores de la comedia nueva, que, según el testimonio de las ilustraciones a Plauto y Terencio, llevaban muchas veces máscaras terriblemente ridículas, pero sus túnicas y palios estaban cortados como los de los personajes correspondientes en la vida.

mente móviles, el zueco; las máscaras son a veces reconocibles personalmente (como es sabido, el fabricante de caretas temió para *Los caballeros*, de Aristófanes, preparar la máscara de Cleón). Además, se representaban solamente piezas aisladas, no tetralogías, y por esto el número de coreutas era doble mayor que en los coros de Esquilo: eran veinticuatro.[249] Pero este coro, cuya danza era, en contraposición a la solemne εμμηελεια trágica, el movido κόρδαξ, y que se dividía también en dos semicoros que reñían, mostraba en su aparición disfraces de la mayor fantasía, en los cuales hay que imaginar una mezcla de la figura humana con el ser de la naturaleza de que se trataba. De Aristófanes se conocen los coros de avispas, pájaros y nubes; en otros poetas figuran como títulos los coros de cabras, grifos, hormigas, ruiseñores, abejas, centauros, sirenas, aures. Ya para esta especie de personalización de lo impersonal indica el coro una libertad de la que la poesía de otros pueblos no ha hecho uso; se trata de un elemento completamente nuevo.

Inagotable es también la riqueza métrica de la comedia. Lo más frecuente es que el diálogo se desarrolle en trímetros yámbicos libres, pero asimismo en versos largos trocaicos y yámbicos y en los famosos tetrámetros anapésticos. En las partes corales son el πάροδος y los στάσιμα menos importantes que en la tragedia, y sirven más bien como límite entre las escenas; por el contrario, tiene la comedia en la παράβασις' que se presenta en cualquier pausa de la pieza, e incluso dos veces, un elemento coral que no tiene la tragedia, y que es para ella de la mayor significación.

La parábasis acompaña al movimiento del coro, que, después de haber estado hasta este momento entre

249. Evidentemente, se había reducido a la mitad el coro de una tetralogía trágica para llegar a este número.

la θυμέλη y la escena, «con el rostro vuelto hacia la escena», hace en este momento «una vuelta» y se dirige por elementos aislados hacia los asientos de los espectadores. A una cancioncilla inicial en anapestos o troqueos (el κομμάτιον) sigue una exposición larga, generalmente en tetrámetros anapésticos, que termina en una coda de versos cortos correspondientes (el πνῖγος,), cuyo tema son las «circunstancias» de «la propia poesía», políticas y personales del poeta. Esta exposición es la «parábasis en sentido estricto»; tras ésta sigue en los ejemplos más completos, como, por ejemplo, la parábasis de *Los caballeros* (498 y sigs.), una segunda pieza que es «propiamente lo principal»: el coro canta una canción (generalmente en alabanza de una divinidad) y después se recitan troqueos (regularmente 16), que suelen contener una «reclamación burlesca» contra la ciudad y el pueblo; es esto lo que se llama ἐπιρρήμα que junto a la estrofa lírica es inmediatamente «repetido como antistrofa». Según la verosímil opinión[250] de O. Müller, han procedido las dos estrofas líricas de la canción fálica, y el epirrema y antiepirrema, de aquellas burlas del coro contra los que encontraban.

Esta parábasis es, desde luego, cosa única en la historia de la poesía. En cualquier otra poesía de otros pueblos (por ejemplo, en el siglo XIII o en el Renacimiento), donde se presenta una exposición sobre temas literarios o sobre las relaciones del poeta con su público, acontece esto, o bien en una poesía especial, o bien al comienzo de un canto, un poema épico, etc., y de otra manera el poeta se permite sólo alguna alusión y chiste. Los griegos van más allá desde luego en la lírica coral. El poeta habla del coro y al coro y se expresa a veces

250. O. Müller, II, 210, según el cual damos toda exposición de las partes de la comedia.

a gusto y demasiado a gusto en nombre propio; pero son aquí frases cortas, o a lo sumo un par de versos, no una interrupción que se abra en la continuidad del poema. Por el contrario, en la parábasis el poeta parece quitarse durante bastante tiempo la máscara grotesca y conservar circunstanciadamente como auténtico individuo con el público,[251] y en primer lugar (en los anapestos) sobre sus propias circunstancias como poeta; luego (en las estrofas líricas y los epirremas), después de una breve salutación a la dignidad, hace de consejero en cuestiones políticas y semejantes. Estéticamente tiene la cosa su pro y su contra; quizás era conveniente en esta loca poesía cortar de vez en vez una ventana.

El contenido de la parábasis lo forman: *a)* cosas puramente personales entre el poeta y los espectadores; su autoalabanza, su jactancia cómica, incluso con el Gran Rey; la exposición de lo que como poeta pretende y es, y lo que él, en general, ha rendido a la comedia; los reproches al público que ha dejado sucumbir a su poeta, que envejece, y también arengas a los jurados e incluso amenazas contra éstos;[252] *b)* conglomerados de

251. ¿Quién introdujo el primero este trato con el público, que ya tiene en algunos pasajes Píndaro? Era, desde luego, primitivo, y tiene su analogía en el comportamiento del saltimbanqui, del curandero, del prestidigitador. En Aristófanes no está limitado a la parábasis. En *Las ranas*, por ejemplo, Dionisios quiere (297) refugiarse de la Empusa entre los sacerdotes de Dionisos, que se sentaban en primera fila. En *Las nubes* (1201), insulta Estrepsíades a los espectadores después que el δίκαιος λογος ha huido hacia ellos.

252. Considérese, por ejemplo, el apóstrofe a los espectadores en *Las nubes*, 518 y s., donde Aristófanes glorifica sus esfuerzos y su éxito, insulta a los rivales, a que ha sido pospuesto en la primera representación de la pieza; habla de sus piezas anteriores y del éxito de éstas, se gloría de siempre nuevas invenciones, y cómo él no necesita ninguna ordinariez, ni cabalga en sus ideas hasta la muerte, y ataca a sus víctimas *una vez*, pero no permanentemente (con Eurípides se portaba desde luego de otra manera), no tomaba

insultos contra algunos atenienses;[253] *c)* exhortaciones, en su mayor parte de contenido político, que son dirigidas directamente al público, sin ningún enlace con lo demás;[254] *d)* mientras que en todos estos casos habla el

prestadas de otro sus figuras como Éupolis la vieja borracha de Frínico, y donde, por último, inventa: «Si yo os ilumino, se os encontrará inteligentes». La segunda parábasis (1113-30) contiene un final de acto humorístico de las nubes a los jueces, a quienes prometen todos los bienes si les dan sentencia favorable y les anuncian todas las desgracias si las tratan con deshonor. Con un discurso semejante se termina también la segunda parábasis de *Las aves*, en parte, sumamente irrespetuosa (1101-17). Semejante alabanza propia por sus comedias a la de *Las nubes*, contiene la parábasis de *Las avispas* (1009-1121), donde el coro, por fin, se jacta patrióticamente de sus servicios en las guerras contra los persas, y junta la rigidez en el juicio con la campechanería burguesa, y la de *La Paz* (729-818), donde el poeta se gloría también de su lucha contra Cleón. Asimismo en la de *Los acarnianos* se gloría él de su independencia política, de la cual le ha llegado noticia hasta el Gran Rey. La queja de que los antiguos poetas (Magnes, Cratino, al que sólo se expresa desde luego compasión aparente, y Crates) no estuvieran ya más en honor se encuentra en la primera parábasis de *Los caballeros* (498-610). Por lo demás, ocurre también en los cantos menores del coro, que en otro caso son, o de hermoso contenido ideal o contienen montones de invectivas personales, que el poeta hable en causa propia o de su propio oficio, como en los anapestos de la parábasis. Así, en *Acarn.*, 1143-73, el ataque contra Antímaco, que había presentado una ley contra extralimitaciones de los poetas cómicos, con un ataque final contra Cratino.

253. Por ejemplo, la segunda parábasis de *Los caballeros* (1263-1315).

254. Éste es el frecuente contenido del epirrema. Así en *Las ranas* (674-737), la segunda parábasis es una arenga como llovida del cielo y puramente política a los atenienses, sin la menor relación con la pieza ni con el teatro en absoluto. El orador, que pide el levantamiento de la atimia para los cuatrocientos y la sustitución de personas nobles y liberales en vez de los que habían huido, parece que al principio se disculpa con reclamar para el coro (686 y s.) una especie de papel de avisador político. Conforme a la didascalia, justamente este sermón tendencioso agradó a

poeta, ocurre también que en la parábasis el coro hable en nombre e idea de su máscara.[255] En otras palabras: el coro es todo lo imaginable, y cambia de sentido y significación según las circunstancias, como una de las más flexibles creaciones de la poesía de todos los tiempos. Algunas veces permanece fijo en una significación objetiva de clase, como, por ejemplo, en *Las avispas* y en las tres piezas de mujeres: *Las tesmoforias, Las asambleístas* y *Lisístrata.* Por el contrario, con la persona de *Las nubes* opera el poeta muy libremente; a veces incluso se puede preguntar quiénes son, y libertades grandísimas se permite con el coro de *Las ranas.* Allí parecen ser los iniciados sólo una parte de un más allá abreviado grotescamente; son almas bienaventuradas de muertos que han hecho iniciar de alguna manera durante su vida, es decir, son el coro natural e inevitable en el más allá. Pero después, esta significación se pierde en una divertida cuadrilla báquica de vivos, y entonces el poeta hace de éstos lo que quiere.[256]

Por los elevados precedentes solemnes de todo el drama ático; por la inevitable idealidad de lo coral, de la música y de todo el ambiente; finalmente, por la

los atenienses mucho y procuró a *Las ranas* el no frecuente honor de la segunda representación.

255. Esto acontece en *Las avispas,* 1071 y s., pero especialmente en la larga parábasis de *Las aves* (676-800); y también en la parábasis secundaria (1058-1117) se atiene Aristófanes a la ficción de que hablan los pájaros.

256. O. Müller, II, p. 248 (cf. 198), tiene a estos iniciados por los que «saben gozar de la libertad y placer de la comedia de manera justa», y según las palabras de la parábasis (356), habría que reconocer esto; pero las parábasis no representaban nada para la significación de conjunto del coro, y el resto de la parábasis de que se trata habla de cosas completamente distintas. Por lo demas, el εὐφημεῖν χρὴ κἀξίστασθαι τοῖς ἡμετέροισι χοροῖσι κτλ., donde el corifeo es utilizado para ponerle en boca una advertencia contra una

reacción natural que provoca la caricatura, Aristófanes es a veces llevado a dejar obrar a trozos el más puro sentido de belleza, y la comedia antigua podía alcanzar lo que no pueden los espectáculos y comedias corrientes, o sea, desembocar en cualquier momento en el estilo ideal. Nos preguntamos cómo sonaba esto cuando el coro constaba de personas imaginadas fantásticamente;[257] pero en *Las nubes* suena magníficamente el comienzo de los tetrámetros anapésticos (263 y sigs.), en que Sócrates conjura al aire (ἀήρ) y al éter, y a las señoras, las nubes, dondequiera que éstas se encuentren entonces, sea sobre Olimpo o junto al océano, o si están llenando sus dorados cántaros junto a la desembocadura del Nilo, etc., para que acepten el sacrificio misericordioso y le prestan oído benévolo. Y en seguida viene el hermoso coro de las nubes, que todo lo ven, y, además, aunque Estrepsíades no puede contenerse de meter en medio una porquería, la antistrofa donde dejan correr la mirada por el Ática, verdadero paralelo de la famosa descripción de Colona en el *Edipo en Colona*. Desde luego que los nubes no tenían figura ridícula, sino que (según 341) se parecían a mujeres mortales; pero Sócrates las ha definido entre tanto como patronas de toda locura y charlatanería, y, sin embargo de esto, pueden hablar esta lengua sublime.[258] En Aristófanes se manifiesta absolutamente

serie de especies de hombres, recuerda la inscripción de la abadía de Thélème en Rabelais.

257. Es completamente fantástico que se reciten en el diálogo con tanta frecuencia versos trágicos, y no sólo para poner en ridículo a Eurípides, sino también hermosos de Esquilo y Sófocles.

258. Todavía en el posterior discurso de Estrepsíades (412 y s.) mantienen las nubes el estilo ideal en que le prometen éxito en todos sus apuros. También en la gran parábasis da el poeta dos incrustaciones de estilo ideal: las estrofas del coro a Zeus, Poseidón y Éter y después a Apolo, Artemis, Atena y Dionisos. En *Las ranas* suena el coro de

en todos sus extremos una naturaleza poética extraordinariamente dotada. Muy hermosa es también en *Las aves* la llamada de la abubilla a su esposo el ruiseñor, cuyos cantos han de subir hasta el trono de Zeus; y Febo tiene, junto con los demás dioses, que cantar a tono en la lamentación. De repente, aquí la poesía se levanta hasta el Olimpo, que acaba de ser puesto en ridículo.[259] Varias veces contienen también en las parábasis los pequeños intermedios líricos hermosas invocaciones a los dioses. Finalmente, las figuras alegóricas (por ejemplo, Irene, Opora, Teoría, en *La paz*), aun cuando estuvieran representadas como prostitutas pintarrajeadas, había que entenderlas ciertamente como ideales. La Paz había, sin duda, en gran parte, que contarla entre estas hermosas y mudas apariciones de la segunda mitad.

Permítasenos todavía recordar con una palabra que justamente los dioses se dejan resbalar en Aristófanes hacia la comicidad más atrevida; no parece en absoluto haber carecido de peligro con esto su depreciación cómica.[260]

los iniciados (324 y s.) hermosa y agradablemente, pero la parábasis reparte después de un comienzo serio golpes locales atenienses; y el ulterior canto del coro representa las burlas acostumbradas en el viaje a Eleusis, al final, hasta la última obscenidad. Cualquier cosa que los iniciados puedan significar al principio, al final se convierte en un trozo de la Atenas real (v. más arriba, p. 344, n. 242); pero la conclusión (441 y s.) está tratada, como el principio, más bien en el estilo ideal.

259. Un hermoso paréntesis lírico es el pasaje también en medio de la parábasis secundaria (1088-1100) en que las aves describen una vida feliz sin relación ninguna con Nefelococcigia, y también el himeneo final es altamente pomposo y bello.

260. Lisias, en Ateneo, XII, 76, dice en su discurso contra el desacreditado poeta cómico Cinesias: «¿No es éste el que profiere contra los dioses tales injurias que su sola mención sería vergonzosa para los demás, pero, sin embar-

La acción suele ser en Aristófanes sumamente sencilla y directa, y procede por sí misma casi sin resistencia, como, por ejemplo, la fundación de la ciudad en *Las aves*;[261] hay, desde luego, pequeñas bromas retardatorias, pero no hay intriga en contra ni acción accesoria que se cruce con la principal; tenemos aquí el extremo opuesto a la comedia ática nueva. Tampoco retrocede Aristófanes ante repetir el mismo motivo dos veces; por ejemplo, en *Los acarnianos* hace entrar en conflicto primero a un sicofante con Diceópolis, y luego más tarde a Nicarco, que al cabo no es más que otro sicofante. A veces ocurre algo semejante a los prólogos de Eurípides; exponiendo uno de los personajes de la acción a los espectadores la situación directamente.[262] Pero algo en que Aristófanes supera al vituperado Eurípides es en el abuso de lo jurídico y forense. No todos sus discursos y contradiscursos jurídicos son tan hermosos y notables como en *Las nubes* los del discurso justo e injusto (λόγος δίκαιος ἄδικος). Fatigosos, al menos para nosotros, son por su extensión los del salchichero y el paflagonio ante el Demos,

go, las oís todos los años en boca de los poetas cómicos?» Como a continuación de Cinesias y congéneres se dice καταγελῶντες τῶν θεῶν, Lisias, por ejemplo, podría haber tachado de lo mismo la manera de tratar a Dionisos en *Las ranas*.

261. La construcción de las murallas de esta ciudad (*Aves*, 1124 y s.), es un ejemplo particularmente hermoso de la fantasía cómica. Según la noticia del mensajero, el muro por arriba es tan ancho que los coches de Fulano y Zutano (aquí los nombres de dos conocidos fanfarrones de la ciudad) pueden dejarse el paso mutuamente, si bien uno de ellos tiene caballos como el de madera de Troya. Sigue después circunstanciadamente todo lo que los pájaros han hecho. Incluso Pistétero se sumerge con estas mentiras en profunda meditación «porque en verdad me parecen iguales a mentiras» (1167).

262. En *Avispas*, 54, dice el esclavo Xantias. «Ea, les diré a los espectadores ahora el asunto», y describe a continuación la situación de su señor, el filheliasta Filocleón. De la misma manera *Caballeros*, 36, y *Paz*, 50.

que forman la mayor parte de *Los caballeros*, y también el largo proceso de los perros en *Las avispas*; también el proceso entre Esquilo y Eurípides en *Las ranas* es un poco largo. A nosotros nos parece que el poeta algunas veces ha preparado de esta manera a sus ocurrencias la muerte; pero los atenienses pueden haber pensado de otra manera, partiendo de su eterna práctica de reunirse para la asamblea popular y los tribunales (ἐκκλησιάζειν καὶ δικάζειν). Mucho es aquí, como en la tragedia, relegado al puro diálogo, y también la acción exterior se substituye muchas veces por el puro relato de mensajeros y cosas semejantes, de lo cual nos puede servir como ejemplo el relato del mensajero sobre la construcción de la ciudad en las nubes en *Las aves*, pieza que había que representar con medios extremadamente modestos. La mayoría de las cosas suele todavía «acontecer» en *Las ranas*, al menos en la primera parte.

Pero también sin «acontecer» puede ser conseguida una gran variedad mediante la aparición sucesiva de una multitud de máscaras diferentes, que reciben de las personas principales respuesta según su significación. La comicidad resulta, entre otras cosas, de que a las personas y situaciones altamente grotescas se les acerca la vida ordinaria en figura de toda clase de gentes; la realidad se da en cierto modo de narices con la fábula. Así aparecen en *Las aves*, aparte de heraldos, mensajeros y esclavos, el sacerdote, el poeta, el echador de oráculos, Metón, el que mira hacia el cielo, el mercader de votos del pueblo, y después el parricida, Cinesias y el sicofante. En *La paz* no sucede propiamente nada en absoluto, fuera de que Trigeo sube a la ciudad de los dioses en su escarabajo, Irene (la Paz) con sus acompañantes es liberada por él de la mazmorra y la trae consigo a la tierra. El resto son sólo insultos divertidos al adivino Hierocles y a diversos fabricantes

de armas que encuentran en la guerra su provecho. También *Los acarnianos* giran sobre el único hecho de que Diceópolis se ha hecho traer por Anfíteo tres clases de muestras de la Paz, sin duda, en botellas, a saber, paces de cinco, de diez y de treinta años, y toma esta última y la disfruta verdaderamente con los suyos. Todo el resto se desarrolla sólo alrededor del ágora, adonde llegan el megarense, el beocio, dos acusadores, el labrador, los embajadores de los novios y Lámaco. También en la escena inicial han aparecido ya los embajadores del Rey, Seudartabas y el embajador tracio. De manera semejante están construidas *Las avispas*, y en varias piezas son juzgados el adivino y especialmente el sicofante. Le resultaba al poeta muy fácil inventar relaciones entre tales gentes y los personajes principales y así continúa con la variada serie de escenas lo que los antiguos, a partir de la comedia megárica, como los contemporáneos venían temiendo. Pero mientras que éstos rellenaban la escena con escenas de costumbres del populacho y «polemizaban contra andrajos y piojos» y presentaban los Heracles siempre hambrientos y esclavos que se escapaban, mentían, recibían palos y de sus compinches les llegaba el premio correspondiente, y así la comedia amenazaba con convertirse en farsa, él se puede gloriar de haber puesto fin a esto y haber creado la comedia con grandes palabras y pensamientos hasta el nivel de una obra de arte, por encima de una burla grosera, y habiéndose atrevido a ridiculizar, no ya a gentecilla y mujeres, sino a los más poderosos.[263] Con la unidad de tiempo se comporta el

263. *Paz,* 739 y s. De todas maneras él no se avergonzaba de tomar una u otra cosa de los predecesores; así había tomado, según un escolio del códice Ravennate el pulcro motivo de la transformación de Mnesíloco en mujer. (*Tesm.,* 233 y s.) de las *Ideas* de su viejo precursor Cratino.

poeta con mayor libertad, en la medida en que con un breve coro o (en las comedias posteriores) una danza puede cubrir un entreacto más largo. En *Los acarnianos,* el mismo Lámaco, que acaba de pasar para la guerra, es traído ya herido, con un intervalo de cincuenta versos, y en el *Pluto* hay que imaginarse en el entreacto, entre los versos 626 y 627, todo lo sucedido en el Asclepión, que inmediatamente se relata por Carion. Por otra parte, es también un lindo motivo que en *Los caballeros,* cuando los dos esclavos roban al paflagonio dormido su oráculo, y ven en él que un salchichero está destinado a ser el sucesor del poder de aquél, aparece justamente en el mismo momento en la escena un salchichero (146), y ellos le pueden saludar con la más inflamada salutación.

A los medios de efecto corresponden también los símbolos cómicos reales, los objetos exagerados por gran ampliación o desproporción enorme, con los que estas figuras aparecen en escena o tienen que habérselas. De las botellas con las muestras de Paz acabamos de hablar; pero en la misma pieza, Seudartabas, como «Ojo del Rey», debe de haber llevado atado sobre la frente un gran ojo, precisamente, según el verso 97, un cuero (ἄσκωμα), y después aparece la cesta de carbón (λάρκος), con la que Diceópolis da cintarazos en el aire y amenaza con *corromperle,* como hizo el Télefo de Eurípides con el pequeño Orestes. Es de la mayor significación, y a la vez especialmente instructivo para la comedia antigua y sobre el pensamiento simbólico de la Antigüedad, que el coro de carboneros acarnienses reconoce en este cesto a su paisano (δημότης) y contemporáneo, amigo del carbón, y ruega suplicante a Diceópolis que no le haga ningún daño. También más adelante (350) el cesto es como algo viviente que despide polvo en su miedo, como el calamar su tinta.

Esto es una realización de lo proverbial y pintoresco, pero a la vez una exageración, una visible hipérbole. En *La paz*, el escarabajo pelotero que utiliza Trigeo para su ascensión es, a la vez, parodia del pasaje en que Belerofonte se remonta en la pieza de Eurípides montado en Pegaso. Por lo demás, ya Esopo había hecho subir hasta los dioses a un escarabajo. Allí está el mortero en que la Guerra personificada quiere machacar las ciudades, las dos manos de mortero que echa de menos (se alude a Brásidas y Cleón, que habían sucumbido hacía poco), la diosa de la Paz, que había sido arrojada por la Guerra en una profunda fosa, sobre la que encima se habían amontonado piedras; alegoría traducida a lo palpable, incluso refrán y discurso figurado corriente, pero que necesitaban para tal empleo de una mano fuerte y de un espíritu elevado y capaz de dominar el conjunto. Citemos aquí, además, el aparato extraordinariamente fantástico, los gigantescos círculos, reglas, etc., con que en *Las aves* (995) aparece el astrónomo Metón, que ha de ocuparse en la medición de la nueva ciudad aérea; las dos urnas electorales que trae en la misma pieza[264] el tratante de votos, la sombrilla que Pistétero (*ibid.*, 108) es invitado a sostener sobre Prometeo, y el «pensadero» (el φροντιστήριον) de Sócrates en *Las nubes*.

Un depósito ya dispuesto para la acción y los caracteres era, finalmente, el Hades. Es el escenario de *Las ranas*, pero también Élpolis hizo hablar en su *raza áurea* a las sombras de Solón, Milcíades y Arístides sobre la manera de llevar Cleón la guerra del Peloponeso y por el pasaje que nos transmite esta noticia[265]

264. Según el v. 1053. El verso precedente habrá de pertenecer al tratante en votos y no al ἐπίσκοπος, al que se atribuye.

265. Moisés de Chorene, cf. Baumgartner: *Zeitschr. d. Deutsch. morgenl. Ges.*, tomo 40, pág. 468.

sabemos que la retórica, al tratar de la comedia antigua usaba para esto la palabra de εἰδωλοποιια, o creación de sombras.

En lo que hace a los caracteres, las figuras principales son, en conjunto, caricaturas recargadas, en el propio sentido de la palabra, y ya su traje, de loca fantasía y mezclado de lo corriente y lo fantástico, no es el de la vida ordinaria. No pretenden ser caracteres posibles y verosímiles, ni tipos, como los de la comedia nueva, sino mamarrachos, y muchas veces mamarrachos completamente personales, y a veces figuras ideales. Justamente lo personal excluye lo característico y típico. La comedia antigua refleja y corrige, no el mundo, sino la vida ateniense concreta, y en el fondo está el campo de Ática y los filisteos atenienses. Sólo figuras secundarias, que representan simplemente un oficio o una institución: la posadera, el sicofante, el explicador de oráculos, ante todo, los esclavos, aparecen con rasgos realistas.

De la manera más sencilla se representa todavía en figuras como el Diceópolis de *Los acarnianos* y el Trigeo de *La paz*, el agricultor ático con su exigencia de paz. Son en conjunto figuras de carácter; pero, a pesar de esto, también esta gente se deja llevar en una acción loca y cómica, y con pasajes de gran realismo costumbrista, su acción es pura mamarrachada. Así, el Estrepsíades de *Las nubes* y su hijo Fidípides. Todo el mundo sabe que su modo de obrar es imposible, que un rústico vulgar y su hijo con manía de grandeza es imposible que se metan en una doctrina sofística para ver de resolver sus asuntos, y que un Sócrates no dedicaría ninguna fatiga a tales socios, ni siquiera el Sócrates que se presupone en *Las nubes*. Pero el mismo Estrepsíades, que cree que dejarían de

correr los intereses si él, con la ayuda de una hechicera tesalia tuviese la Luna en una caja, más adelante es el que con su hijo tiene una disputa estética sobre Simónides, Esquilo y Eurípides. Y a su lado aparece este Sócrates como una mezcla de sofística, meteorología, falsificación de dioses y dialéctica. De manera marcadamente hiperbólica está también Filocleón en *Las avispas* descrito como amigo de los heliastas. Después del relato del esclavo Xantias (109 y sigs.), sostiene él, por ejemplo, por miedo, que podrían faltarle chinas para los votos, precisamente a la orilla del mar. Inaudita es también en *Las ranas* la personificación del mal gusto teatral en Dionisos, esto es, en una figura concreta, a cuyos antecedentes divinos, por lo demás, se apela sin cuidado. Aristófanes toma simplemente al dios de la escena por la dirección del público de en- entonces, que está encantado con su Eurípides,[266] y le cita en toda ocasión. Según esto, es este Dionisos tratado como un vil y ridículo filisteo ateniense, miserable y holgazán y lamentable, y, finalmente, además, perjuro de manera que a su lado Xantias es un héroe.[267]

266. *Las ranas*, Aristófanes.

267. Muy fuerte es cómo (529) Dionisos, después de que Xantias ha querido abandonar la causa a los dioses, después de haber quebrantado la palabra, pregunta como un teo ateniense: «¿Qué dioses entonces?», y después, en seguida (628), para escapar al tormento, hace valer su inmortalidad. Después, Eurípides le echa en cara su admiración por Esquilo, y con esto haber sido un simple (917), y él responde: «Eso me pasa muchas veces». Como presidente de un jurado de certamen, se porta todo lo lamentablemente que es posible, y no se atreve (1411 y s.) a decidir, para no enemistarse con ninguno de los dos poetas («al uno [Esq.] lo considero un sabio; el otro [Eur.] me hace disfrutar»). Sólo con la presión de Plutón al final hace que los dos se pronuncien sobre Alcibíades, y escoge entonces a Esquilo, según él reconoce (1471), contra su juramento hecho antes a Eurípides. Como perjuro, es él, finalmente, un verdadero ateniense.

Casi por ningún sitio hemos tenido que ver nada con caracteres que pudieran perseguir fines determinados conforme a su condición determinada, sino con seres extremadamente extensibles y variables sobrepuestos a toda verosimilitud. Por eso aquí, como en Rabelais, hay que advertir contra una relación demasiado precisa entre tales figuras, como si éste y aquél y el otro fuesen siempre esta y la otra personalidad determinada. Quizá la farsa mantiene su derecho a una elevada libertad en saltarse todo lo imaginable y en establecer relaciones de toda especie entre sus figuras. No sólo éstas se metamorfosean continuamente, sino que también en cada momento pueden conforme a su situación ostensible hablar y obrar realistamente, Diceópolis y Trigeo como labradores; Carion y Xantias, como esclavos; Estrepsíades, como filisteo arruinado; Dionisos, como dios. El poeta debe disponer de ellos con libertad excepcional si ha de conseguir su esencial objetivo poético: fijar el humor de Atenas en un determinado momento en figura plenamente grotesca, y a la vez orientarlo.

Es con mucho lo más fino y mejor el dibujo de la naturaleza ateniense, el Pistétero y el Evélpides de *Las aves*. Aquél es la personificación de la naturaleza ateniense jactanciosa que, sin embargo, sabe salir del paso e improvisa las más asombrosas realidades. Considérese, por ejemplo, la grande y demagógica arenga en *Las aves* (462 y sigs.), según la cual éstas dominaron antaño el mundo y deben dominarlo en lo futuro; se ve cuán acostumbrado a esto estaba también en otros terrenos más reales el ateniense; explota la situación en todas sus posibilidades. Y cuán significativa es al fin su manera segura de manejar la diputación de los dioses, donde les regatea tanto el cetro como, además, el reino. Cada ateniense parodiado se podía reconocer

a sí y a sus iguales en esta imagen de conducta en derecho con grotesca desvergüenza. A su lado, es su compañero Evélpides el amigo buenazo y crédulo que está siempre con la boca abierta para contar pequeñas miserias; con todos sus sentidos depende de Atenas, pero a veces ayuda a Pistétero a fanfarronear, incluso frente a los dioses (570, 581).

Sobre tales figuras irracionales no se puede construir ninguna «intriga»; con su poderosa exageración sólo pueden obrar ocasionalmente de modo directo, hacerlo todo en pequeño y de prisa, incendiar el «pensadero» de Sócrates por casualidad. Misterio no hay en ellos; no cambian el gesto y todo lo declaran desde el principio. Por eso en la hipérbole es cada detalle un medio esencial de comicidad, aun cuando se trate de ausentes, como en la descripción del Gran Rey en *Los acarnianos* (65 y sigs.). Once años necesita la embajada que marchó hacia él para ir y volver, y en el cuarto año alcanza su palacio; pero el Rey acaba de salir con su ejército a las montañas de oro para exonerar el vientre. También la parodia, o sea el citar pasajes trágicos serios con ligeras modificaciones, da al que habla, aparte la crítica literaria propiamente tal, la fisonomía esencialmente de una caricatura, como, por ejemplo, cuando incurre en esto un prestamista, como sucede en *Las nubes* (1264 y sigs.). De toda la existencia puesta en caricatura proceden por sí mismas las ocurrencias cómicas.[268]

Mientras que sólo aquellas personas cuyo substrato es una clase o cualquier otra orientación de la vida

268. Cf., por ejemplo, *Aves*, 1549 y s. Prometeo ha venido para denunciar a Pistétero la situación de los dioses, pero le ruega que sostenga encima de él la sombrilla para que si Zeus le mira parezca que está siguiendo a una doncella en la procesión.

exterior, un Dionisos, un Sócrates, los héroes de *Las nubes* o de *Las aves* obran como mamarrachos; las personificaciones de cosas abstractas resultan muy impropias para la acción, y Aristófanes hace a éstas actuar poco, y sólo siempre en el sentido de su máscara; son completamente inapropiados para toda intriga dramática. Tales abstracciones hechas visibles son el Discurso Justo y el Injusto en *Las nubes*, que, vestidos el primero a la moda antigua, el otro a la moda nueva (probablemente bastante exageradas), eran vueltos hacia la escena en jaulas, que abandonaban en seguida. También el Pólemos (guerra), en *La paz*, y el Pluto (riqueza) en la pieza que lleva este nombre pertenecen a esta clase, mientras que el Demos (el pueblo personificado) en *Los caballeros*, podría considerarse como en en límite de ambas especies. De todos modos, muestra la presencia de estas personificaciones cómo hay que entender en la comedia antigua cada figura; ellas son, en el fondo, la culminación de la misma.

Recordemos aquí todavía de paso con qué fuerza traza una situación la realística descripción aristofánica. El hermoso cuadro de Ática, vista desde las nubes, lo hemos citado más arriba;[269] querríamos añadir aquí todavía la descripción de Ática en tiempo de paz, dada en *La paz* (520 y sigs.), y de *Los acarnianos* (544) la de la actividad en Atenas en el momento de la partida de una flota.

* * *

La imagen satírica de la época nos la han legado también, desde luego, otros períodos de la historia; pero ninguna en una concreción tan grandiosa como la comedia aristofánica. Que un acontecimiento como la

269. *Nubes*, 300. Cf. p. 352.

guerra del Peloponeso y la crisis interna y externa de toda la vida griega con aquélla enlazada lleve consigo tal acompañamiento de la más sublime locura, es cosa única en la historia. Fue un tiempo incomparable, en el que podía apoderarse de la mayoría una especie de loco torbellino: Atenas había desarrollado su grande e inaudita riqueza de constituciones políticas, de formas civiles y judiciales, cultura y costumbres —todo es, *a priori,* agonal, dedicado y orientado hacia la mutua superación y competencia, y la forma de esta lucha ha degenerado en un hacerse valer ante la masa; encima, el conflicto entre superstición y ateísmo; además, el señorío sobre todo un Imperio y la crisis que se inicia, y en la cual todo se engolfa como en alta mar; la genialidad y la maledicencia se devoran mutuamente; un enorme número de individualidades importantes, e incluso grandes, madura en estas circunstancias: los grandes artistas, poetas, filósofos, Tucídides, Alcibíades—; todo esto entre la peste, el hambre y la guerra.

Reunir esta situación por todos sus lados en sus diferentes momentos en un solo grande espejo cóncavo, es la misión de la comedia. Al realismo, o sea agarrarse a los detalles exteriores de la vida, en cuanto son éstos característicos, estaba acostumbrada la poesía desde Arquíloco y los yámbicos; y sobre esto empieza la comedia, lo mismo en lo grande que en lo pequeño, sólo que además se servía de una fantasía colosal, a incorporar los rasgos de la vida en escala grotescamente aumentada; al mismo tiempo, además posee magníficas formas artísticas y plenitud de elementos ideales; el sarcasmo y el entusiasmo se podían mezclar.

Y existía una Atenas que miraba con gusto en tal espejo cóncavo. Mientras que la Revolución francesa habría decapitado a cualquiera que hubiese dudado en lo más mínimo de su *pathos* o que lo hubiera retratado

grotescamente;[270] mientras que la época actual soporta en escena, en todo caso, coplas sobre asuntos locales o tanta política como suena sencillamente en los periódicos, pero no soportaría nunca junto a esto la voz de una minoría o la impugnación del *pathos* que generalmente domina, aquella ciudad vivía su agitada vida, pero al mismo tiempo deseaba saber cómo se reflejaba en los ojos de grandes poetas y les consentía a éstos, en alto grado, un pensamiento propio que podía ser muchas veces el pensamiento de una minoría. Al mismo tiempo eran éstos, como los trágicos, espoleados y contrabalanceados por el certamen.

En el poeta debía haber inteligencia y vivencia de todo lo que conmovía a Atenas, nada más. Pero la fuerza de natación con la que se mantenía por encima de esta corriente, podía, a la larga, ser sólo una grave voluntad por el bien de Atenas (y como norma para esto, el tiempo pasado de los luchadores de Maratón), como Esquilo es para él en la poesía. Con el puro sarcasmo y chiste, del puro echar veneno no hubiera pasado. Como patriota y *laudator temporis acti* podía considerar lo mismo a todas las gentes y partidos y conseguir su objeto sin predicación de la virtud, o con sólo predicación ocasional, y vivir para su humor. A la vez se permitía él ser gravemente arbitrario, como en *Las nubes,* y aparece entregado a una política que no siempre es precisamente del momento.

Como es sábido, representa Aristófanes en tiempo de guerra la política de paz. Pero se puede discutir si era lícito en la primavera de 425 a. de C., cuando apenas se podía tener una paz sin daño, dar una expresión tan fuerte al deseo de paz como lo hizo él en *Los acarnianos*. La causa de la continuación de la guerra no

270. Esto es, dentro del país, pues fuera de él acontecía ya.

era, en verdad, Cleón sólo, y en Lámaco es puesto en ridículo uno de los más capaces y leales soldados de Atenas; en Diceópolis habla en el fondo la más vulgar nostalgia del filisteo, no por las grandes venturas, sino por las comodidades y disfrutes de la paz.[271] En *La paz* (421) se celebra la paz cuyas negociaciones se han iniciado, y a la vez se expone por boca de Hermes una especie de opinión popular sobre las causas y sucesos hasta entonces de la guerra; en la *Lisístrata* (411) incurre de nuevo el poeta en su anterior falta, pues esta pieza, la más violenta de las pro paz, debía ser políticamente todo lo inadecuada que podía ser, en el momento en que los espartanos estaban en Decelea, aliados con los persas, y no tenían el menor motivo de estar tan deseosos de paz como lo están en la comedia sus embajadores (1076 y sigs.), pues la paz, o era imposible, o sólo se podía alcanzar en las peores condiciones.[272] También en este punto es necesario reivindicar para el poeta en esta tendencia un pensamiento altamente independiente; con su predicación de la paz tenía siempre consigo a la mayoría de los espectadores,[273] y hay que considerar también que en la prehis-

271. Pasajes nostálgicos, como 994 y s., debían propiamente, no tanto pesarles a los atenienses en el corazón como alegrarles la boca.

272. La paz anticipada (1185 y sigs.) se toma como particularmente fatal, si se mide cómo les fue después a los atenienses. También en *Los caballeros* (792 y s.) se insiste, por lo demás, y muy fuertemente, sobre la paz. La tragedia también se encarga de expresar esta nostalgia de paz en algún momento de la guerra del Peloponeso, entre otros pasajes, en un hermoso canto oral de Eurípides: *Cresifonte*, fr. 15.

273. Desde luego, nos dice el Seudo-Jenofonte: *De rep. Ath.*, II, 14, que la política belicista fue sostenida por las masas democráticas, y que el demos había vivido descuidado (ἀδεῶς) porque sabía que nada de lo suyo era talado ni quemado, y puede ser verdad que el pueblo tomara ligeramente los sufrimientos de los labradores y propietarios de tie-

toria de la guerra que da en *Los acarnianos* (1496 y siguientes) señala con toda violencia y de una manera que sería imposible en la escena en un moderno Estado en guerra, que la culpa de ésta asimismo había que buscarla en Atenas; pero también sabe prudentemente, y con muy enfática repetición, cubrirse con el distingo entre Atenas y los malos atenienses que buscaban tratos con los megarenses.[274]

Si, pues, la nostalgia de la paz en el poeta es de valor dudoso, por el contrario, son de imponente verdad y previsión *Los caballeros*, representados en 424, donde el criado paflagonio tiene en su poder totalmente al señor Demos, es decir, donde Cleón sólo es superado y reprendido por otro peor, el salchichero, y que son una imagen verdadera de la democrática sustitución de los malos por otros aún peores. La comedia fue todo el tiempo que pudo antidemagógica (según eran, quizá, la mayoría de los espectadores) no sólo en Aristófanes, sino también en Éupolis y otros; pero la lucha en que entró Aristófanes con Cleón demuestra verdadero valor y no careció de consecuencias para el poeta, pues Cleón había ya ante el Consejo levantado protestas contra su primera pieza, *Los babilonios*, fundándose aparentemente en que Atenas, en las grandes Dionisíacas, había sido insultada en presencia de embajadores extranjeros, y en realidad por los ataques que él había recibido; y después que este ataque resultó infructuoso, le hizo por la representación de *Los caballeros*, sin duda la pieza más violenta de partido, azotar por la policía del

rras; pero los perjudicados eran lo bastante numerosos para ser tomados en cuenta por la comedia y para que ésta eligiera su partido; y también la masa, a pesar de este vivir descuidado, tenía nostalgia de paz.

274. «Nosotros digo, no la ciudad; acordaos que no digo la ciudad, sino hombrecillos miserables, insensatos», etc.

teatro, de lo cual le pasa el maltratado la cuenta en la parábasis secundaria de *Las avispas* (1284 y sigs.).

De suprema belleza son *Las aves*. Representadas el año 415 antes de Cristo, esta pieza evita con la mayor discreción la molesta verdad, o sea las preocupaciones de la expedición a Sicilia y el proceso de los hermocópidas, para, en cambio, desplegar en Pistétero la imagen general de la esencia ateniense y especialmente la del comportamiento de los atenienses en las colonias y ciudades de su hegemonía. Por lo que hace a las piezas ulteriores, políticamente es muy interesante la recomendación de Alcibíades que le es puesta en boca a Esquilo en *Las ranas* (405 a. de C.) (v. 1431 y sigs.). *Los asambleístas* (392 a. de C.) son una divertida expresión de la desesperación en la opaca y miserable democracia ateniense del momento, y a la vez un ataque a las utopías políticas de los filósofos.

De las hecatombes que se sacrifican en Aristófanes al insulto personal, ya se ha tratado en anterior ocasión en esta obra.[275] En qué medida servía esta actividad de la comedia a la salud del Estado y qué influencia tuvo la invectiva personal en el apartamiento del Estado y la vida pública de los que pensaban, que es cosa tan característica del siglo siguiente, no lo tenemos que pensar nosotros: los atenienses hubieran tenido que decidir sobre esto, pero ellos quisieron la comedia tal como era, y fueron servidos por ésta con maravillosa genialidad: sólo en el siglo IV prohibió el Demos la máscara personal.[276] ¿Qué hay que pensar de Aristó-

275. Tomo II, p. 442 y s.

276. Según Plut., *De curios.*, 8, prohibió el legislador de Turios que los ciudadanos fueran escarnecidos en la comedia, con excepción de los μοιχοί y de los πολυπράγμονες. Por consiguiente, con la fundación de Turios también fue trasplantada allá la comedia. Es digna de notar la manifestación de Plutarco, *Quom. adulat.*, 17; los cómicos habían

fanes como hombre, cuando tan profundamente se sumerge en la suciedad? Se hará bien considerándole ni como un héroe de la moralidad, ni como hombre especialmente inmoral; se le habría de reconocer una moralidad media, pero no se le debe considerar un santo.

A esto lleva también la consideración de su crítica y polémica literaria. Que la comedia se pudiera convertir en parodia y crítica de la tragedia en la medida en que sucedió realmente, presupone ante todo aquella publicidad secundaria mediante la lectura, la recitación y el canto de trozos trágicos de que ya hemos hablado antes,[277] pues todos los pasajes sacados, por ejemplo, de Eurípides, es imposible que se hubieran grabado tan profundamente en la memoria de las gentes por las simples representaciones, poco frecuentes, de la manera que presupone la parodia; pero tragedias enteras y versos aislados se presuponen como conocidos por toda la ciudad, y más bien se trata de los más finos matices poéticos que de cosas comprensibles; ninguna época —incluso desde la invención de la imprenta— hubiera, ni de lejos, consentido nada parecido. Muchas de estas relaciones eran, desde luego, comprensibles únicamente para atenienses y sólo para los que estaban siempre en Atenas y eran espectadores constantes de las representaciones; pero que un poeta dramático aprendiese a hablar con sus espectadores poco a poco esta jerga, expresa el verdadero carácter de ciudad que había tomado esta poesía, y que especialmente se hacía perceptible en la parábasis.

Con inevitable naturalidad, estos inmisericordes chistes atacan preferentemente al teatro mismo, a los demás cómicos y a los trágicos; pero también a otros

presentado αὐστηρὰ καὶ πολιτικά, pero recargado de burlas ordinarias que dejaban esto inútil.

277. Cf. anteriormente, p. 294.

poetas, por ejemplo, ditirámbicos, incluso hasta sumergir a sus admiradores en la más espesa sentina del infierno,[278] y muy especialmente a espectadores determinados y a todo el público del teatro. Las citas de piezas trágicas conocidas aparecen muchas veces modificadas en parodia, y en muchos casos estos juegos serían sin los escoliastas completamente caducos, y también quedamos reducidos a adivinar la realidad que hay en el fondo.[279] Es lo mejor, con mucho, el ridículo paródico; por ejemplo, el del mal poeta, a la vez solemnemente pindárico, en *Las aves* (904 y sigs.), que al final, y en el mismo estilo, tiene que mendigar. Pero toda esta crítica literaria, con lo instructiva e inapreciable que es para nosotros como información sobre el grado en que la gente participa en la poesía, es en sí una de las partes débiles de la comedia antigua. Es un signo infalible de la decadencia que se inicia cuando la poesía comienza a ocuparse sistemáticamente en la literatura y vive de ella, y esto ya no podía continuarse eternamente. Ha sido una felicidad para Aristófanes haber tenido una víctima que explotar tan ilustre como Eurípides, pero pudo derribarle tan poco como a Cleón. y es muestra para nosotros de la independencia del sentimiento ateniense el que Atenas, a pesar de todas las

278. Cf. *Ranas,* 151 y s. Sobre Cinesias, con sus ditirambos, cf. también *Aves,* 1373 y s. Su cruda ridiculización *Lisístr.,* 829 y s. Para la crítica musical que realizaba la comedia, cf. también la frase del cómico Frínico sobre Lampro, que había sido maestro de Sófocles; era un bebedor de agua, un supersofista gorjeante, una momia de las Musas, una fiebre para ruiseñores, un himno de Hades.

279. Cuando, por ejemplo, Estrepsíades, en *Las nubes* oye la voz de un acreedor que se queja, pregunta (1261): «¿No se ha dejado oír uno de los dioses de Carcino?», de donde se puede adivinar por conjetura que uno de los tres trágicos de este nombre debe de haber sacado dioses lamentándose en escena. Contra un Corcino y sus hijos se encuentra también una larga y oscura invectiva, *Paz,* 782.

injurias lanzadas con tanta habilidad, no consintió en aburrirse de sus Eurípides.[280]

En *Las ranas*[281] se mantiene la competencia entre Esquilo y Eurípides a su altura mientras se hacen entre sí acusaciones generales; pero se hunde notablemente a partir del v. 1119, donde Eurípides comienza a criticar los comienzos de cada tragedia de Esquilo, en lo cual contesta éste a su vez después. Todo el interés y refinado conocimiento del detalle que los atenienses llevaban dentro contribuía a inventar de manera agradable y dramática esta parte, y el burlesco final de verso que Esquilo introduce machaconamente a Eurípides en el comienzo de cada prólogo (ληκύθιον ἀπώλεσεν) es una ocurrencia burda. Luego que se han parodiado recíprocamente sus amaneramientos en los coros y después en las monodias, se recibe con alegría que al fin llegue (1365) la floja invención de la balanza, en cuyos platillos debe pronunciar cada uno un verso, mientras Dionísos sostiene la balanza. Como Dionisos no se atreve todavía a decidir, viene Plutón para empujarle, y sólo cuando ambos poetas han tenido que expresarse en consejos políticos sobre Alcibíades, toma Dionisos a Esquilo consigo y deja a Eurípides sentado, es decir, que al final la cosa se decide por una pregunta tendenciosa exterior a la poesía misma; Esquilo ha votado en favor y Eurípides en contra de Alcibíades.

Muy delicadamente motiva Aristófanes en esta pieza (76 y sigs.) la circunstancia de que Dionisos quiere dejar en el Hades a Sófocles, mientras que evoca a Eurípides con la intención de ver lo que puede Iofón

280. De todas maneras, de Atenas se aburrió Eurípides, que por esto al final se marchó a Macedonia.

281. La embajada al Hades en cuestiones de poesía no la tenía Aristófanes aquí sólo, sino también en el *Gerytades*. Cf. Ateneo, XII, 75.

sin su padre. Sófocles, que respeta a Esquilo (788), es tratado siempre con consideración, mientras que en *La paz* se le dice (699) que por su codicia sería capaz de navegar sobre un cañizo. Pero Eurípides es atacado por todas partes sin consideraciones, y además de la crítica literaria aparece aquí tanto veneno personal, reconocible en los insultos a su vida privada,[282] que se ha intentado encontrar en Aristófanes algo como envidia vulgar contra él. Estos malos tratos personales contra Eurípides y en *Las tesmoforias* también contra Agatón, en los que a la parodia se une la denuncia, no se pueden atenuar con nada; la «indignación ética» de Aristófanes contra Eurípides sería en sí totalmente ridícula. Más bien habríamos de preguntarnos si la fantasía, incluso de un Aristófanes, estaba con todo lo demás al cabo, de modo que no quedara nada más que la crítica literaria.[283]

Nuestra opinión sobre la influencia de tal ataque continuo sobre la produccón poética de los atacados la hemos expresado antes.[284] Si también las artes plásticas hubieran tenido tal tropa de burlones y un público constantemente excitado contra ellos, quizá no hubieran aparecido Escopas, Praxíteles y Lisipo. Pero ellos tuvieron la fortuna de que no tomaran noticia de ellos ni los filósofos ni tampoco los poetas cómicos. También da que pensar que el trágico Teognis, que según *Los acarnianos* (138 y sigs.) era tan frío que en sus representaciones nevaba hasta Tracia, haya tenido que ser luego uno de los treinta tiranos; con esto recordamos a Collot d'Herbois silbado en el teatro.[285]

282. Ya en *Los acarnianos*, 457 y 458, por ejemplo, se alude a que su madre fue verdulera.
283. También en los motivos se repite. En *Tesm.*, 96, Agatón es sacado girando, como en *Acarn.*, 409, Eurípides.
284. Tomo II, p. 442.
285. Sobre que la tragedia no reaccionaba contra estos

En lo referente al Sócrates ridiculizado en *Las nubes*, sigue siendo una realidad, a pesar de la campechanía que hay en el *Symposión* platónico entre él y Aristófanes, que él cuenta en su *Apología* la comedia, y directamente a Aristófanes con sus *Nubes*, entre las causas de su perdición, y precisamente estas acusaciones que le reprochan la busca de las cosas supraterrenas y la elevación de la mala causa a buena pertenecen a las más antiguas. Dice a los jueces: «La gente que oye tales cosas le tienen después a uno por ateo... Estos acusadores os han influido como si fuerais niños.»

La última pieza de Aristófanes es el *Pluto*, obra todavía eminentemente graciosa. Aparte un único dúo, faltan los cantos corales del todo (la parábasis ya tampoco se halla en *Los asambleístas*), y por la forma ya no se puede contar esta pieza en la comedia antigua; y, sin embargo, no es por ello típica de la media. Magistral es el conflicto de Pluto y Penia (la Riqueza y la Pobreza) resultante del egoísmo de los humanos por todas partes. Aquí ya no se trata propiamente de Atenas, sino del mundo, y tampoco de un momento de la vida ateniense, sino de un problema moral de todos los tiempos.

9. La comedia media

Con la llamada comedia media, que floreció en Atenas aproximadamente desde 380 a 330 a. de C., y cuyos representantes principales son Eubulo, Anaxándridas, Alexis y Antífanes, la primitiva tendencia de toda comedia, relegada a segundo término sólo por la colosal imagen de Atenas, que se llamó comedia anti-

ataques, cf. la frase de Xenócrates en Diόg. Laercio, IV, 2, 6; «ni la tragedia, cuando la comedia le hacía burla, se dignaba contestar».

gua, la burla de tipos, reclama sus derechos, el «elemento megárico» parece que avanza de nuevo, la «comedia grosera», enlazada con la comedia de dioses, y sin duda con historias amorosas como substrato.

De la farsa megárica ya hemos hablado antes.[286] Debe de haber cultivado ya «la risible imitación de determinadas clases y ocupaciones de la vida humana», especialmente de cocinero, y con ella debe de haberse enlazado la del megarense siciliano Epicarmo, que, más viejo que Aristófanes una generación, vivió especialmente bajo Hierón en Siracusa.[287] En esta ciudad la comedia era imposible que fuese política, sino que era de tendencia «general humana»; el poeta se perdía en locuras y ridiculeces de la vida ordinaria, y sus figuras son el labrador, el borracho, también ya el parásito; además estaban sus comedias llenas de explicaciones filosóficas, de carácter no sólo moral, sino hasta metafísico, en lo que resulta para nosotros dudoso cómo la filosofía se relacionaba con todo lo demás. Una gran parte de estas piezas tenía una «forma mítica»; «todo el mundo de los héroes y de los dioses» aparecía allí trasladado a «una esfera interior»; la vida de los dioses era entendida «según las maneras de las relaciones burguesas y domésticas del hombre ordinario», y en ellos se hacían resaltar «los más comunes impulsos». Se encuentran el Heracles tragón, la comida de boda de los dioses, un festín en el que Hefesto disputa con Hera, pero es trasladado al Olimpo borracho por Baco; en resumen, la falta de respeto a los olímpicos no es menor que en *Las aves* de Aristófanes.[288]

286. V. anteriormente, p. 345.
287. Cf. Müller, II, 200, 259 y s.
288. Más tarde, en tiempo de Dionisio el Viejo, se presenta en Siracusa Sofrón con sus mimos. Cf. anteriormente, p. 164. En la comedia media podría haber influido él en todo caso; también ha influido en Platón.

De esta comedia siciliana más antigua, con su burla de las profesiones y su comicidad a costa de los dioses, era el paso hacia la comedia media ática mucho más fácil que a partir de la antigua comedia ática; pero que esta última no pudiera mantenerse en Atenas tenía sus razones íntimas. La gran burla aristofánica contra el Estado y sus representantes y crisis se había hecho imposible; se era demasiado débil e insignificante para resistir la plena caricatura, que sólo merece lo grande; también la política había ya fatigado a demasiada gente discreta. Vino además una prohibición estatal contra las máscaras personales, que, desde luego, en estas circunstancias apenas necesitaban ya ser prohibidas; además, la malicia personal no se dejaba sujetar por la prohibición, mencionada de varias maneras, de insultar a la gente citando su nombre propio;[289] antes bien a esto, de lo que en el *Pluto* no hay ninguna falta, le quedaba la puerta abierta, como también a la ridiculización de clases enteras y de caracteres permanentes;[290] se atacó junto a otras víctimas de la charla de la ciudad, principalmente a filósofos, oradores, poetas trágicos y épicos, a veces también a un déspota extranjero,[291] y cuando una vez se atacaba a un individuo, entonces volvían sobre él de buena gana muchos.

De coros no se conserva ninguna huella en esta comedia,[292] y según esto, tampoco se cita ya la parábasis; ya en las últimas piezas de Aristófanes la palabra «coro» donde aparece entre las escenas sin que siga un canto coral, no quiere decir otra cosa sino que aquí venía un intermedio musical por el flautista o también

289. Cf. Suidas, s. v. Antímaco, y la primera *Vita* de Aristófanes (Westermann, p. 158).

290. Cf. tomo II, p. 442.

291. Cf. O. Müller, II, p. 267.

292. Cf. *ibíd.*, p. 282.

una breve danza; parece que los medios de las gentes ricas ya no bastaban para sufragar regularmente la coregia. Por lo demás, las representaciones seguían en relación con las fiestas dionisíacas; pero respecto de la cantidad de la producción,[293] no se puede salir sin la idea de que había también representaciones entre aquellas fiestas, las cuales se habrían convertido ya en un negocio más bien.

Puesto que este género no tenía otro remedio que la invención de nuevos motivos,[294] necesitaba nuevos vehículos, y como tal parece haberse ofrecido ya la historia de amor y seducción. Se supone que ésta se presentó por primera vez en Anaxándridas;[295] pero existe a la vez la continua idea de que Aristófanes, en su pieza tardía *Cócalo*, usó la seducción y el reconocimiento y otros motivos de Menandro.[296] Lo erótico debió de ser quizás, al menos cuando la pieza no era una farsa de dioses, y más tarde aún en este caso, el más frecuente substrato de la acción, y al cabo la comedia media sólo se diferenció de la nueva por la parodia más frecuente de categorías sociales y de literatura y por el elemento mitológico.

293. Ateneo, VIII, 15, dice de sí mismo que ha leído y extractado más de ochocientos dramas de la comedia. Cf. sobre esto también Müller, II, p. 269.

294. Característico es para esto la tirada relatada por Ateneo, VI, I, en la que Antífanes explica cuán bien está la tragedia con sus figuras plenamente conocidas, que sólo se necesita citar para que el espectador lo complete todo: «En nuestro caso no es así, sino que tenemos que inventarlo todo, nombres nuevos..., los hechos anteriores, las circunstancias actuales, el desenlace, el principio: Si un Cremes o un Fidón pasan por alto uno cualquiera de estos detalles, se le silba. En cambio, Peleo o Teucro pueden hacerlo».

295. Suidas: καὶ πρῶτος οὗτος ἔρωτάς καὶ παρθένων φθοράς εἰσήγαγεν.

296. Así según la primera *Vita* de Aristófanes, que lo motiva con la prohibición de los ataques personales.

Por lo que hace a lo burlesco sobre los dioses, este género, muy dudoso sin la habilidad aristofánica, estaba muy abundantemente representado, a juzgar por los índices de títulos. La única idea de esto en una cierta medida nos la da el *Anfitrión*, de Plauto. Si éste es en verdad imitación de una de estas piezas, pudieron desde luego existir muchas buenas y divertidas escenas: cómo Mercurio, gracias a la omnisciencia de los dioses hace dudar a Sosia de su propia personalidad, demostrándoselo por conocer sus últimos secretos y convenciéndole de que él es Sosia, es auténticamente cómico. El resto, especialmente la vergonzosa confusión de Alcmena, que ha dormido con dos hombres distintos y protesta contra ello llena de pena, es simplemente descarado; ella no puede ni quiere reconocerlo, mientras que el relinchante populacho de los espectadores lo sabe. Son traídos a escena muchos engendramientos de dioses;[297] y también parece, lo mismo que en el viejo drama satírico y en Epicarmo, que Heracles tragón fue una figura favorita.[298]

297. Del cómico Filisco una de Zeus, una de Pan, una de Hermes y Afrodita, una de Ártemis y de Apolo. Además se representaba también la ridiculización de los amores del tiempo pasado; había, además del *Faón*, de Platón, que todavía pertenecía a la comedia antigua, de cuatro poetas, piezas con título de *Safo*; y un asunto amoroso de Arquíloco e Hipónax con Safo lo presentó Dífilo en escena. Cf. O. Müller, I, p. 314, nota. Ateneo, XIII, 72.

298. Cf. el razonamiento culinario con que aparecía, según Ateneo, II, 64, en la *Amaltea*, de Eubulo: «Más caliente o más duro, asado o a medias..., esto es para cada uno más importante que tomar a Troya. Y yo no he venido para cebarme con col o silfion o con sacrílegos (es decir, carísimos) y amargos platitos de entremeses o con cebollas; pero yo he comido lo que es lo primero para devorar, dar fuerza y salud: irreprochable y abundante carne de ternera y magníficas patas, y tres trozos de cochinillo salado.» En el *Lino*, de Alexis (Ateneo, IV, 57), hace Lino a su discípulo coger uno entre muchos libros, entre ellos de todos los poetas posibles, y entonces aquél coge un libro de cocina de Simo,

De la burla de clases sociales, en que los nuevos podían ser superiores a los antiguos,[299] dan testimonio una multitud de títulos picantes, que hacen esperar mucho realismo ateniense, pero que quizá suenan mucho más chistosos que era la misma pieza. [300] En los fragmentos se encuentran lindos cuadros de costumbres, como el discurso que trae Ateneo (II, 44) del *Olintio*, de Alexis, en el que una mendiga explica que son cinco: su marido el mendigo y ella, la vieja misma, una hija, un hijo pequeño y la linda moza que lleva consigo (probablemente una hija a la que quiere prostituir), y cómo comen y cómo, según las circunstancias, pasan hambre y son miserables. En tales pasajes apreciaríamos mejor el valor de estas piezas, considerándolas desde el punto de vista de historia de la cultura. Naturalmente que el realismo no excluía la hipérbole; leemos, por ejemplo, la colosal del Efipo,[301] del pez gigante sagrado, que es mayor que la isla de Creta, etc. También ocurren atrevidas fanfarronadas en imágenes, cuando, por ejemplo, alguien describe la peligrosidad de su grupo en los festines con las palabras: «Nuestra comida son espadas afiladas; de golosina nos tragamos antorchas ardiendo; de postre nos trae el criado puñales de Creta», etc.[302] Pero ciertamente

que, como Lino observa, se dedica últimamente a la tragedia, y es entre los actores el mejor cocinero, como entre los cocineros el mejor actor.

299. Sobre la reducción de clases enteras, especialmente los esclavos, a una especie de máscaras de carácter, ya en la antigua comedia, cf. anteriormente, p. 361.

300. Cf. el índice en Suidas, Westermann, *Biogr.*, página 172 y s.: el que lleva las campanillas, el hierofante, el avaro, la pequeña tumba, Antilais, los demosátiros, el Conisalo (demonio de la gula), los héroes, los escitas (o sea, la policía).

301. Ateneo, VIII, 38. Lo que no se sabe es qué puesto ocupaba en el drama la imagen; en un *Geriones*, por ejemplo.

302. Ateneo, x, 8.

que la exageración ya no hacía el mismo papel que en la comedia antigua. Una afición de estos poetas que hemos de citar de pasada consistía, según las muchas muestras en Ateneo (x, 69 y sigs.), en hacer plantear y resolver a sus personajes muchos enigmas (γρίφους), sin que nos hagamos idea de qué necesidad podía tener de esto una comedia; se trataba sólo de una afición ateniense; si un poeta sabía uno divertido, lo incluía bien que mal en su comedia.

También trataba de buena gana esta comedia de los trágicos;[303] pero especialmente toma mucho de los filósofos. Así describe Epícrates de Ambracia una escena de la Academia de Platón, donde todos los discípulos disputan sobre una calabaza, si es una verdura, una hierba o un árbol, hasta que un médico siciliano los ridiculiza a causa de esto. Cuando ellos se enfadan, aparece Platón tranquilo y les manda pensar de nuevo sobre la cuestión.[304] De Antífanes se nos ha transmitido una tirada ridiculizando a los «sofistas» en el Liceo, es decir, los peripatéticos, por su distinción de ser y hacerse (εἶναι y γίγεσθαι),[305] que suena para nosotros como si oyéramos una parodia de las operaciones lógicas hegelianas. En distintas piezas de éste

303. Por ejemplo, Alexis, en Ateneo, II, 45, del trágico Cleéneto, que nunca había dejado en paz una escudilla de judías.

304. Ateneo, II, 54. La comicidad es, desde luego, muy débil en cuanto la cosa ya no aparece directamente como en *Las nubes*, de Aristófanes, sino en el relato de un tercero, y ya no en estrecha relación con el Estado y la vida, sino como burla lamentable. De Efipo se encuentra, además, en Ateneo, XI, 120, la descripción de un platónico que es un elegante con el más cuidado adorno. Alexis hace en Ateneo, XII, 63, contar a un esclavo cómo su joven amo se ha dedicado a las doctrinas de Aristipo y con qué éxito. Allí mismo se encuentra de Antífanes la descripción de un académico como un señor anciano, elegante y moderado,

305. Ateneo, III, 54.

y también de Alexis[306] se hallan además ataques sobre la miserable vida de los pitagóricos, que no comen nada vivo (ἔμψυχον) ni vino, pero sí un perro, al que se había matado antes, de manera que ya no era nada vivo. También dice de ellos un poeta[307] que toda la obstinación sucedía porque no tenían nada mejor; «si les presentan pescado o carne, que me ahorquen diez veces sí no se comen tras ello los mismos dedos». Por el contrario, parece que entonces se dejó en paz a los cínicos, quizá porque se tenía miedo de su mala lengua. De todas maneras, la ridiculización de la filosofía demuestra cómo ésta se había convertido en una cosa capital en la vida ateniense, cuando ya no merecía la pena ridiculizar al Estado, y cómo los filósofos, en sus escritos, se maltrataban entre sí casi más que los cómicos les maltrataban, no sentimos por ellos ninguna compasión; pero también hay que notar que la comedia media, lo mismo que la nueva y la antigua, parece no haberse cuidado de las artes plásticas; Escopas y Praxíteles tuvieron la fortuna de ser ignorados por ella, quizá ya porque no vivían permanentemente en Atenas.

Frente a todo esto es extraordinariamente significativo la enorme posición que ocupa la cocina, la comida y especialmente la buena vida. «Para gustar de tal cosa es preciso ir frecuentemente de merienda y recibir palos por causa de hetairas y darlos», decía Antífanes a Alejandro cuando le leyó a éste una comedia y halló escasa aprobación por su parte.[308] Como los poetas presuponían un público de tal gusto, se hablaba en ellos con tal frecuencia de comer y beber; y justamente de los favoritos, de Eubulo, Alexis, Antífanes y Anaxán-

306. Ateneo, IV, 52. De Alexis hubo una pieza titulada *La pitagorizante.*
307. Aristifón, en *El pitagórico,* en Ateneo, IV, 53.
308. Ateneo, XIII, 1.

dridas, con las citas de esta clase tan numerosas. Del último conservamos, por ejemplo, el relato del grotesco y semibárbaro festín en la boda de Ifícrates con la hija del rey de los tracios, Cotis.[309] Otra vez se nos habla de los tragones que compran en el mercado todos los pescados atropelladamente;[310] también el Misgolas, que conocemos por Esquines y que se rodea continuamente de citaredos y citaristas, se presenta en ellos;[311] en el *Esopo*, de Alexis, quizás un cuadro de costumbres del pasado que Esopo mostraba en conversación con Solón, se trataba también de los taberneros que aguan al vino, pero no ya por codicia, sino para evitar a los compradores la pesadez de cabeza.[312] También para esto Epicarmo, el precursor de esta comedia, había dado el antecedente más importante; ya tenía el nombre del parásito, que se convirtió en figura demasiado constante.[313] En Alexis aparece, por ejemplo, el parásito Querefón, que se procura a toda costa mesa gratis, anda espiando entre los figoneros a quién deben servir, e incluso va hasta Corinto para ser huésped sin invitación,[314] y de Antífanes había hasta una comedia, *El parásito*.[315] Pero especialmente se apoderó de la escena el cocinero; leemos, entre otros casos de la *Pannychis*, de Alexis, una tirada en que uno de éstos se lamenta de que tiene que disponer de la comida y no está provisto de nada;[316] y un prestísimo de Mnesímaco trae el torbellino de un cocinero que envía a su esclavo al ágora para invitar a

309. Ateneo, IV, 7.
310. Ateneo, VIII, 21.
311. Ateneo, VIII, 22.
312. Ateneo, X, 38.
313. O. Müller, II, p. 263. Sobre los parásitos, cf. O. Ribbeck.
314. Ateneo, IV, 58.
315. Ateneo, IV, 68.
316. Ateneo, IV, 69.

su taberna a los jóvenes señores que toman allí lecciones de equitación para que paguen todos los goces imaginables;[317] sólo los comestibles son sesenta artículos, y la recitación de tal pasaje, de un solo aliento, sería una obra de arte para el actor, más difícil que las más largas palabras en tira en Aristófanes. Desde el punto de vista literario, habrá que reconocer que en tales trozos hay mucho genuinamente cómico y bien hecho; pero, a pesar de todo, es triste ver cómo Atenas se picaba de esta especie de goces.

10. La comedia nueva

La comedia media fue superada por la nueva (aproxímadamente antes de 330 a. de C.), que es junto a la poesía bucólica de Teócrito la forma artística griega últimamente creada y que para nosotros aparece unida a los nombres de Menandro, Filemón, Dífilo, Posidipo, Apolonio de Caristo. Su creador,[318] o al menos aquel poeta del que toda la tardía Antigüedad estaba más entusiasmada,[319] el creador de más de cien piezas, es Menandro de Atenas, sobrino de Alexis, discípulo de Teofrasto y amigo de Epicuro, y durante algún tiempo también de Demetrio de Falero. Si bien sólo venció ocho veces en el certamen, porque Filemón era más

317. Ateneo, IX, 67.

318. Si ya no lo fue más bien Filemón, cuya *Vita* dice: «floreció un poco antes que Menandro».

319. Quintiliano, *Inst. orat.*, X, I, 69: «*Qui uel unus, meo quidem iudicio, diligenter lectus ad cuncta quae praecipimus effigenda sufficiat: ita omnem, uitae imaginem expressit, tanta in eo inueniendi copia et eloquendi facultas, ita est omnibus rebus, personis, affectibus accommodatus.*» Ovidio, *Amor.*, I, 15, 17, enumera sus cuatro tipos principales: *Dum fallax seruus, durus pater, improba lena uiuent, dum meretrix blanda, Menandros erit.*

popular,[320] no hizo caso de la llamada de Tolomeo, hijo de Lago, que le quería atraer a Alejandría, y murió en Atenas de cincuenta y dos años, donde había vivido «en suaves y moderados placeres», como le recomendara Epicuro, pero además con hetairas, la «espiritual» Glicera y la «arrogante» Tais.[321] Según la magnífica estatua vaticana que le representa sentado, obra maestra de delicado carácter, habría sido una personalidad algo burguesa, pero extraordinariamente espiritual, hombre que muestra a todos el alegre aspecto exterior, pero se guarda en el interior al socarrón.

Por los numerosos fragmentos de Menandro y especialmente por las imitaciones romanas, no es esta comedia nueva mucho mejor conocida que la media. Pero Plauto y Terencio dependen de ella, sin embargo, no de una manera erudita y mediante el mero conocimiento de los textos, sino también mediante tradición viva. Menandro y Filemón eran representados en todas las ciudades griegas de Asia y de Italia, por lo

320. Cf. Gelio, XVII, 4, que dice que Filemón, por *ambitu gratiaque et factionibus,* solía vencer a Menandro; cuando éste le encontró después de una victoria de éstas, le dijo: «Dime si no te da rubor cuando me vences». Y, sin embargo, Filemón debe de haberse distinguido «por una manera de escribir más ligada y periódica» y por ser más apropiado «para lectores» que para actores. Cf. O. Müller, II, p. 281. Apuleyo, *Florida,* 16, p. 24 ed. Helm., que le tiene equivocadamente por un autor de la comedia media, le describe bien, desde luego, por propia lectura: *Reperias apud ipsum multos sales, argumenta lepide intexa, agnatos lucide explicatos, personas rebus competentes, sententias uitae congruentes, ioca non infra soccum, seria non usque ad cothurnum. Rarae apud illum corruptelae; et uti errores concessi amores. Nec eo minus leno periurus et amator feruidus et seruulus callidus et amica illudens et uxor inhibens et mater indulgens et patruus obiurgator et sodalis opitulator et miles praeliator, sed et parasiti edaces e parentes enaces et meretrices procaces.*

321. Cf. O. Müller, II, 278, donde se hace el paralelo entre Menandro y Epicuro.

menos todavía cuando comenzó Livio Andrónico en 240 a. de C., y la práctica teatral griega pudo así llegar fácilmente a Roma desde las ciudades de la Magna Grecia.[322] Desde luego, los originales eran libremente tratados y no se tenía inconveniente en hacer de dos una nueva por la llamada «contaminación».

Como sabemos por las imitaciones, la escena representaba generalmente trozos bastante largos de calles, donde se distinguían las casas de los personajes de la acción, y entre ellas edificios públicos, santuarios, etc. El traje venía a ser el de las categorías sociales correspondientes en la vida ordinaria; pero, por el contrario, no se renunciaba a las máscaras para dejar, en cambio, actuar el rostro y la expresión; pues en el fondo tampoco la comedia nueva es nada individual; lo único que se hizo en la dirección de las individualidades fue el paso de ir creando otras máscaras constantes y más que las que había tenido la comedia media; éstas eran extraordinariamente ridículas, y sólo las de mujeres eran a veces agradables.[323] Del coro ya no se vuelve a hablar. El único complemento lírico podría[324] haber sido el que se cantaran «afectos y sentimientos apasionados», algo a la manera de las monodias de Eurípides, en «versos de diferentes medidas» y acompañado con gestos; pero en los entreactos también entonces entretenían flautistas o bailarines al público. La recitación debió de ser tan alta y tonante como en la tragedia.

El escenario de tales piezas suele ser la Atenas de la época de los diadocos. Todavía después de Queronea y después de la guerra lamíaca, la ciudad seguía siendo rica y no sin fuerza política; pero estaba pri-

322. Cf. O. Müller, II, p. 270 y s.
323. Cf., sobre el traje y la máscara, B. Arnold, en los *Denkmäler* de Baumeister, p. 822 y s.
324. Según O. Müller, II, 282.

vada de su antiguo poderoso espíritu, y el actual estaba en parte dedicado a los filósofos y rétores y en parte a los placeres de la vida privada.[325] Mas, a pesar de que la escena es en Atenas y se toman con favor especial las asociaciones de ideas de allí, esta comedia ya no representa más la Atenas concreta, sino lo general humano; y lo nacional, lo político, lo religioso, se reduce a la filosofía del «vivir y dejar vivir».[326] De la comedia media sigue perviviendo la comicidad de las clases sociales y de las ocupaciones permanentes, así como las muy bien recibidas figuras accesorias del parásito y el cocinero, el cual ahora es cuando consigue todo su desarrollo. También prosigue la ridiculización de los filósofos[327] y además la parodia de la tragedia (a la que ya se hubiera podido dejar en paz);[328] como un resto de la comedia antigua, la nueva se permite aquí y allá también la invectiva personal.[329] Centro del drama es ahora, como en todos los pueblos en tales circunstancias, el amorío,[330] y el alma de la pieza es

325. También las cartas de Alcifrón se dan todavía como escritas en esta época.
326. Cf. O. Müller, II, 277.
327. Así el pasaje transmitido por Ateneo III, 61, del *Synexapatón*, de Batón, va en peligrosa malignidad directamente contra Epicuro: un padre echa en cara al pedagogo que está echando a perder a su hijo, y que ya desde por la mañana le lleva a beber. B.: «¿Cómo? Me acusas porque aprende a vivir?» A.: «¿Es esto vivir?» B.: «Sí, como dicen los sabios. Epicuro, al menos, dice que el bien es el placer, etc. Los mismos filósofos que en sus conferencias siempre dan por supuesto que buscan al sabio, como si éste se les hubiera escapado, saben muy bien cómo y dónde se coge este o el otro pescado».
328. Cf. Ateneo, VI, I (de Dífilo).
329. Cf. los pasajes sobre Ctesipo, el hijo de Cabrias, por Dífilo, Tímocles y Menandro, en Ateneo, IX, 60. En otro lugar se dice de Menandro, Ateneo, XII, 72, que fue «maligno maldiciente».
330. Plut., frag. *Sobre el amor*: «de los dramas de Me-

ahora la intriga y el interés, el enredo y solución del nudo dentro de la verosimilitud, y los portadores son caracteres de cuyo ser mismo ha de resultar la acción, y que por su plena verdad han de despertar el interés del espectador en pro y en contra; junto a la intriga artificiosa, la sátira de los tipos de clases sociales que aparece aún a trozos, es un fin accesorio ya.

A juzgar por Plauto y Terencio, había en el fondo un círculo limitado de asuntos de la vida, de caracteres y de intrigas de esto resultantes, que se pudiera llevar a la escena; especialmente los caracteres femeninos son muy uniformes y con su completa falta de toda vida sentimental rica, bastante sin espíritu. Ante todo nos encontramos con la hetaira, que ora es de noble simpatía, ora de listeza vulgar y codicia, pero sin que la dañe mucho esta última cualidad, y a su lado está la prostituta corriente, la esclava de un alcahuete (λῃνος). Una de éstas, cuando un amante la rescata, puede convertirse en hetaira. También se convierte fácilmente en esposa legítima; cuando éste ha de ser el caso, basta la prueba de que ha nacido libre y ha sido robada; el rescate encubre plenamente la inconveniencia moral; la hetaira se convierte fácilmente en esposa; e incluso éste es un objetivo. Los padres, que ordinariamente son avaros, quieren romper la relación de sus hijos con las hetairas, pero sucumben muchas veces a la seducción, y la competencia de un padre y un hijo por la misma hetaira resulta un tema nada raro. Los padres y, en general, la gente vieja no disfrutan de ningún respeto, porque, ellos mismos no se respetan. Tampoco esas figuras, ni tampoco la del amante joven, son muy variadas, y una profundización individual, como la que hallamos en *Los caracteres*, de Teofrasto, no

nandro, de todos igualmente, uno es el amor continuo, como un espíritu común innato en todos». Bernadakis, VII, 130.

habría que ir a pedírsela a éstos.[331] El gran personaje y normalmente el que lleva la intriga es el esclavo,[332] que entonces, con la licencia general, estaba muy crecido. Aparece en todos los matices buenos y malos, ora benévolo, salvando o ayudando, ora egoísta, y se reconoce por dos cualidades principales: la riqueza en medios de salir a flote y el tupé, o sea la vanidad con que el éxito le corona. También los dos esclavos de dos amos fueron tomados por la comedia nueva tal cual eran, ya como intrigantes, ya como reflejos más abajo de la acción y esfuerzo de sus señores, ya como confidentes.

Cietmos todavía aquí al oficial, que no es ciudadano sino mercenario sin patria y a veces semibárbaro. Es el *miles gloriosus*, «cuyo parásito ve mucho más que él y al que un esclavo avisado le mete en el saco», y en su figura tenemos un ejemplo de cómo junto a la pieza de intriga se podía conservar la mática de ciertas clases sociales al modo de la comedia media. Competir con éste se pretendía muchas veces con el cocinero, que aparece en las más extensas variantes, según que la entera poesía culinaria y de cocina hallara su camino como en la comedia media.[333] Nos es presentado el cocinero científicamente orgulloso, que se dice discípulo

331. ¿Cuál es la relación de *Los caracteres* de Teofrasto con la comedia nueva? Es evidentemente mucho más rico en figuras y trazos individuales de carácter que podía serlo la comedia y lo que él ofrece ese más que los pocos muñecos que la comedia presenta en una mesa, y, sin embargo, se nota una cierta complicación. ¿Eran también del mismo estilo *Los caracteres*, de Sátiro (siglo II), citados por Ateneo, IV, 66?

332. Merecería la pena recorrer la historia del esclavo en la poesía, desde Eumeo, el centinela en el *Agamenón*, los pedagogos y nodrizas de la tragedia, y, pasando por Davo, hasta Leporello y Fígaro.

333. Ejemplos de Linceo, Dífilo, Filemón, v. Ateneo, IV, 8-10; una tirada de Menandro, *íd.*, IV, 72.

de Epicuro,[334] y el cual tiene a todos los demás por ignorantes, excepto él y dos colegas que mantienen todavía la escuela del gran clásico de la cocina Sicón; éste llevaba dentro todos los discursos sobre la Naturaleza (λόγους περί φύσεως) y fue el primero en enseñar a los cocineros astrología, arquitectura, estrategia.[335] Un cocinero ilustrado hace al arte culinaria

334. Así en el lindo ejemplo, Ateneo, III, 60, de los *Syntiophoi*, de Damóxedo, él dice contra sus colegas: «Si ves un cocinero que no tiene ciencia y no ha leído a Demócrito entero y el canon de Epicuro, puede robarte». Y entonces se ensalza la doctrina filosófica por la cual se aprende en qué estación cada alimento es mejor. B.: «¿Parece que entiendes de medicina?» A.: «Como todo el que ha penetrado en el interior de la Naturaleza. ¡Imagina cuán grande es la inexperiencia de los actuales cocineros! Hacen una salsa de los pescados más contrapuestos, y pican sésamo en ella. Distinguir tal desarmonía es cosa de un arte espiritual, y no lavar ollas y apestar a humo. Yo no entro en la cocina, me siento sólo cerca de ella, y mientras otros trabajan, les explico yo causas y efectos.» B.: «¡Tú eres un armónico, no un cocinero!» Y entonces A. dice sus consignas culinarias, como si se encontrara en su puesto. Mezcla según una armonía superior y según especiales razones numéricas. Sólo Epicuro ha espesado y aumentado así el placer; sólo él vio lo justo; los de la Estoa buscan en vano incansablemente lo que es esto, y no lo pueden hallar en ningún otro.

335. Así en el largo fragmento que Ateneo, IX, 22, nos transmite de Sosípatro, que por el contenido parece pertenecer a la comedia nueva. El orador explica después que el verdadero cocinero debe, en primer lugar, estar informado sobre los fenómenos celestes y la salida y puesta de las estrellas, y en qué signo aparece el Sol, y debe saber cómo todos los alimentos reciben sus condimentos conforme a los movimientos del mundo: la arquitectura la tiene que conocer a causa de la luz, el aire y el humo; la estrategia, porque el orden es cosa sabia en todas artes, etc. También un cocinero de Nicómaco (Ateneo, VII, 37) cocina μουσικῶς y presupone para una perfecta arte culinaria el conocimiento de todas las artes. De Eufrón se nos presenta en Ateneo, IX, 24, un «cocinero muy instruido y bien educado», que al despedirse de su discípulo menciona seis grandes precursores, de los que cada uno ha producido un plato clásico (demuestra, entre otras cosas, que se guisaba en

madre de toda cultura.[336] Otro[337] se burla especialmente del cocinero de la nueva escuela, cuyos fundadores prescindieron de las especias más fuertes, que ya antaño había usado Cronos», para librar a los huéspedes de llorar, estornudar y babear. Como discípulo de Sofón, uno de estos fundadores piensa dejar una teoría de su arte, y lee desde temprano los libros. Sabe cómo se debe cocinar para jóvenes golosos, para recaudadores, para viejos, etc. Especialmente, se prefiere desarrollar la fisonomía práctica de los buenos parroquianos.[338] Otros usan claras expresiones mitológicas,[339] o con la mínima ocasión se meten en expresiones poéticas,[340] y un señor se queja de un cocinero alquilado, porque éste —piensa que ése es su oficio— habla en expresiones homéricas.[341] Que algunos inferiores

Atenas la «sopa negra», probablemente una imitación de la espartana), y después se cita a sí mismo como inventor del robo; pues «ninguno (ningún cocinero) me odia por esto, porque todos roban»; después de lo cual se cuenta cómo el discípulo ha escamoteado los riñones de un macho cabrío. El fragmento de Dionisios (*ibíd.*, 27) parece el discurso solemne de un cocinero a su discípulo, que tiene que hacer su examen con un guiso de carne. Como inventor de una τυραννικὴ φακῆ en la Corte de Agátocles, se presenta uno que fue salsero en la Corte de Seleuco, y después, además, cocinó para el tirano ateniense Lácares un banquete en circunstancias difíciles (Ateneo, IX, 70). Tal cocinero podía orgullosamente distinguir entre un μάγειρος y un ὀψοποιός, a lo cual responde su interlocutor ἄνθρωπε, μέγας εἶ! (*ibíd.*, 69).

336. Ateneo, XIV, 80 (de Atenión).

337. Según Anaxipo, en Ateneo, IX, 68.

338. Ateneo, VII, 39, de Dífilo.

339. Al de Filemón, cuya tirada cita Ateneo, VII, 32, le entra deseo de contar al cielo y la tierra cómo ha cocinado sus pescados... Si hubiera sido una anguila de mar, como la que Poseidón lleva a los dioses en el cielo, entonces todos los invitados se hubieran convertido en dioses. «¡He inventado la inmortalidad! ¡Con sólo el olor puedo resucitar muertos!»

340. *Ibíd.*, IX, 30.

341. *Ibíd.*, IX, 29 (de Estratón).

sean tratados desdeñosamente por los cocineros,[342] es tan natural como que el gran cocinero jactancioso, al que se contrata con todos sus servidores, llene a todo el mundo de pavor con su grosería.[343]

Señor de las cosas es en esta comedia, sobre todo, el acaso; vehículo frecuente de la invención, del que se hace desde luego un uso algo excesivo,[344] es el reconocimiento de hijos perdidos, robados o expuestos en su infancia, que están ya vendidos como esclavos o, al menos, amenazados de este destino. También que dos se parezcan entre sí de manera que alguno se confunda, es tratado con demasiada frecuencia para la gran inverosimilitud del hecho;[345] bromas ordinarias ejercidas sobre sujetos groseros, como enseña, por ejemplo, *El persa*, de Plauto, sirven de tema cómico.[346] Puede re-

342. En el pasaje que acabo de citar (Ateneo, VII, 39) da Dífilo un impresionante paralelo cuando el cocinero contratado hace partir al marinero salvado del naufragio que quiere ofrecer el banquete sagrado prometido, porque puede gastar poco, mientras que se ofrece de la manera más amistosa al que ha llegado felizmente con gran ganancia, y que es un tipo odioso. Después viene además la contraposición de un insensato hijo de familia y de una comida dada por gentes miserables que han reunido sus aportaciones para esto, y en la que hay que servir toda la noche y se es maltratado por los toscos tipos, como se expone con muchos detalles realistas. También un fragmento de Eufrón (Ateneo, IX, 21) parece demostrar que los cocineros debían de tener respeto a las agrupaciones para banquetear, mientras que engañaban a su gusto en las comidas de boda.

343. Ateneo, IX, 20, de Posidipo.

344. Sin embargo, el hecho puede haberse presentado muchas veces.

345. Este motivo (de los Menecmos) es todavía exagerado en la *Comedia de las equivocaciones*, de Shakespeare, al añadir a los dos amos que se parecen entre sí dos esclavos que también son iguales.

346. De paso podemos dar aquí, con ocasión de los motivos de los títulos expresivos de piezas de Menandro una serie de ellos. Sabemos de *Los hermanos, El pescador, La mesenia* o *La ofrecida, La andria*, que por Terencio fue con-

sultar cuestionable hasta qué punto conseguía sus derechos el *ridendo castigat mores*: la locura podía en todo caso enseñar a tener cuidado.

En sus prólogos Menandro no hacía, como Eurípides, aparecer a personajes de la pieza, sino a figuras alegóricas de introducción, como al Elenco (dios de la prueba), el dios que ama la verdad y es despreocupado.[347] Por lo que hace a su coincidencia con Eurípides, no está tanto para nuestro modo de ver en la conformación individual de los caracteres,[348] como en el gusto por la acción complicada, el hacer razonamientos y la frase sentenciosa, precisamente a la cual debemos la conservación de las muchas γνῶμαι de Menandro, que son lo más elegante que se pudo decir sobre la vida, partiendo de una observación general. La dicción de Menandro y su modo de expresión es la desproporcionada al tono culto, sin lo burlesco que, donde aparece en Plauto, es añadido del poeta romano o tomado de Epicarmo; la gracia de este estilo era cosa en la Antigüedad generalmente reconocida.

Por mucho fino espíritu ático y sentido formal que haya vivido en esta poesía habremos de decir que la comedia antigua y la tragedia ateniense son sólo a sí mismas iguales y por nada bajo el Sol substituibles de lo que pudiera crear el mundo moderno; por el contrario, la comedia nueva se puede substituir en cada

taminada con *La perintia, El hermafrodita, Los primos, Las arréforas* (portadoras de los misterios de Palas) o *La flautista, El escudo, El que se guarda luto a sí mismo, El que se atormenta a sí mismo, El anillo, Las gemelas, El labrador, El cascarrabias, La superstición, El que engaña dos veces, El huérfano con herencia, El adulador, El depósito, El fantasma, El tesoro, La borrachera, El misógino, La ira, El collar,* etc

347. Según el pasaje en Luciano, *Pesudolog.*, 4.
348. Aquí especialmente la encuentra O. Müller, II, página 280. V. *supra*, p. 382.

literatura, y con verdadera abundancia; es puramente cosa del *esprit* y de una mediana observación de la vida y desligada de todo sentimiento nacional elevado; en invención y pintura de caracteres ha podido ser superada.

11. La comedia y farsa alejandrinas

Obscura es la historia del teatro de Alejandría; pero sabemos que allí todos los géneros, incluso el drama satírico[349] fueron imitados. Para la comedia estamos reducidos a simples noticias, y además éstas no tratan nunca de verdaderas comedias, sino de sátiras tratadas dramáticamente o de farsa φλυακος. Puede haber sido una comedia producida plenamente dentro de la literatura el *Mnesiptólemo*, de Epínico, sátira contra el poderoso escritor de cámara de Antíoco Magno de aquel nombre;[350] por el contrario, era un filiacógrafo Sópatro,[351] que vivió en tiempo de Alejandro hasta la época de Tolomeo Filadelfo. Sus piezas, acerca de cuyo contenido no hay mucho que decir, se llaman también parodias, y eran, probablemente, sólo

349. Licofrón, el poeta de *Casandra*, uno de los de la Pléyade, encargado por Tolomeo Filadelfo de la ordenación de los escritos de los poetas cómicos en la Biblioteca de Alejandría, no sólo escribió «sobre la comedia», sino que compuso, además de veinte tragedias olvidadas, un drama satírico acerca del filósofo Menedemo y «para injuriarle», en el cual se burlaba de la parca comida del filósofo.

350. Ateneo, x, 40. El fragmento correspondiente pone en ridículo a Mnesiptólemo al hacerle describir una bebida mezclada en frases sumamente rebuscadas.

351. Ateneo, III, 31. Una pieza suya se llama *Eubulotheombrotos*; otra, que se cita en Ateneo, IV, 51, *Los gálatas*; en esta última, un interlocutor querría sacrificar a los dioses tres dialectos. En forma dialogada estaban también el segundo y tercer libros de los *Silloi*, en que Timón de Fliunte ridiculizaba a los filósofos contemporáneos.

pasquines dramáticos creados para la lectura. También la hilarotragedia, que aparece en tiempo de Tolomeo, hijo de Lago, tiene este mismo fin y no tenía por tema, como la comedia media, la aparición cómica de personajes míticos y dioses, sino que reproducía en tono de farsa los acontecimientos, trágicos en realidad, del mito.[352] Como poeta cómico se nos cita con seguridad sólo Macón de Sición, que hizo representar sus piezas en Alejandría, en la época que sigue a la Pléyade.[353] Por lo demás, en la comedia siguió dando el tono mucho tiempo Atenas, y Atenas siguió siendo el lugar de la acción o sobrentendido, o al menos el más general.

Por lo que se refiere, en general, a la época de los diadocos, dominaba en general la actividad dionisíaca, tanto en las Cortes y en los cuarteles generales, como en las ciudades. Por todas partes donde llegaban griegos y se podían reunir los medios, se construían teatros y las representaciones eran llevadas por grandes asociaciones de «artistas dionisíacos», que tenían su punto central en Teos; pero lo agonal había desaparecido del teatro, juntamente con las coregias. Por los artistas dionisíacos siguió la comedia nueva viviendo, desde luego, con el tiempo sólo ya en sus más famosos representantes, y junto a ella puede haber hecho un gran papel a la farsa. No fue lo más moral lo que se llevó a egipcios, sirios y asiáticos, y Polibio tiene todo esto por esencialmente disolvente, y usa para el ejercicio de actores, decoradores, cantores, etc., la dura frase del desenfreno jonio y teatral,[354] que

352. Según Suidas, era su autor el tarentino Rinton, hijo de un alfarero, como su contemporáneo el siciliano Agátocles. También se la llama brevemente filiacografía.

353. Ateneo, XIV, 84.

354. *Ἰαχὴ και τεχνιτίχὴ ἀσωτία*, en Ateneo, X, 54.

debe de haber tenido su fundamento. Pero si algo unía a los griegos en el alejado Oriente, desde la ribera del Nilo hasta el Tigris y el Indo, era el teatro. La afición a los espectáculos era cosa que todos sentían, y como el espectáculo era lo que unía a los griegos, para los griegos fue el atractivo en que se unían con regla la mitología y el arte. Y así undo este desenfreno teatral ser precisamente la bandera y santo y seña de los griegos esparcidos por todas partes.

En la época del Imperio romano, cuando de la tragedia se representaban todavía sólo las partes más firmes (o sea las yámbicas),[355] parece que por lo menos durante los primeros siglos que siguieron representando completas las comedias; a partir del tercero, parecen haber sido en gran parte eliminadas por el pantomimo, de cuyo esplendor, Apuleyo, en su descripción de *Paris en el Ida*,[356] nos da la más viva representación.

355. Dión, Crisóstomo, *Or.*, XIX, p. 487 y s. [or. 69, 3 y siguientes, ed. G. de Budé]. Sobre la perduración de las representaciones trágicas, cf. también Luciano, *De saltat.*, 27.

356. Apul., *Met.*, x, 30 y s.

SECCIÓN OCTAVA

SOBRE LA FILOSOFÍA, LA CIENCIA Y LA ORATORIA

I

INCITACIONES E INCONVENIENTE

Al pasar a tratar de la ciencia y filosofía de los griegos, anticipamos que nuestro objeto no es hacer la historia de estos saberes, sino exponer su relación con el espíritu helénico, y comenzamos con una ojeada al viejo Oriente. Éste había tenido una gran ventaja temporal sobre los griegos en reunir saber. Egipto y Babilonia poseían una cultura multiforme que era incomparablemente más vieja que la griega, y si nos hacemos una idea de cómo estas naciones, durante largo tiempo rodeadas, amenazadas y destruidas por terribles bárbaros, como los hicsos y otros, tenían que defender esta cultura por luchas defensivas e incursiones, habremos de reconocer que se trata de fenómenos verdaderamente colosales. Encontramos allí las primeras grandes concentraciones de poder humano, y por primera vez tales Estados hacen suyos los fines del saber. Poderosas castas sacerdotales son encargadas de ello, y por elementos consecuentes consiguen reunir infinitos elementos; la cultura fenicia es en la dirección de Grecia el primer vástago de estas antiguas orientales.

Más tarde comenzaron su desarrollo los griegos, y cuando tras larga barbarie llegaron a formar Estados, tenían no uno, sino muchos, y una casta de sabios faltaba entre ellos en absoluto. En cambio, tenía una

cualidad marcadamente helénica, que sólo con muchos requisitos permitía tomar algo del extranjero y que esto mismo, por ejemplo, lo fenicio, donde experimentaron el influjo éste, se lo apropiaba de tal manera con una inmediata helenización, que apenas era ya reconocible.

Una poderosa incitación para su desarrollo científico tanto como para su poesía, era ya, naturalmente, su lengua. Parece como si el griego contuviera ya virtualmente en sí la futura filosofía: tan infinita es su adaptabilidad a los pensamientos cuya transparente envoltura es, pero más completa aún a los pensamientos filosóficos. Nos encontramos con un mundo lingüístico completamente desligado de las cosas particulares; con una lengua que, como se dice con razón, ya es en sí una dialéctica práctica, y que por esto es extraordinariamente fecunda en las denominaciones filosóficas. Frente a la idea de que las mayores y decisivas ideas podrían haber venido de Egipto, podría estar justificada la observación de si el egipcio antiguo ha sido de alguna manera apto para una expresión no figurada; si ha tenido un libre curso de pensamientos abstractos. También las lenguas semíticas se quedan muy atrás del griego. Traducir a Aristóteles al hebreo sería ciertamente imposible, y hasta los árabes, sin el modelo de los griegos, no hubieran tenido filosofía ninguna; sólo los indios y germanos[1] tenían fuera de los griegos una lengua que valía naturalmente para la filosofía.

Todavía los más primitivos filósofos griegos: un Empédocles, un Heráclito y otros, dieron a los procesos filosóficos nombres mitológicos o personificaron lo abs-

1. Lo que el alemán puede por su fuerza interior, lo podrían enseñar los glosadores de San Gall en el siglo VIII y los místicos en el XIV; la lengua filosófica posterior compite con el griego.

tracto.[2] Pero pronto se creó la filosofía su propio lenguaje, en parte ateniéndose al surtido de designaciones de todo lo general y espiritual que ya existía de antiguo y que fijaba en su significación expresiones psicológicamente muy vacilantes (νοῦς, ψυχή, θυμός, φρένες πραπίδες), en parte también haciendo el más amplio uso de la facilidad para formar de nuevo substantivos abstractos.[3] Cuán fácilmente podía el griego crear un compuesto[4] para la expresión de un principio o ayudarse uniendo todos los verbos y nombres con preposiciones; cuán fácilmente usar los neutros de los adjetivos y participios para la designación de principios, elementos, etc.[5] Recordemos además la existencia del gerundio (τὸ λεκτέον), la riqueza infinita de todas las denominaciones y matizaciones de lo condicionado e incondicionado en el verbo, en la matización del concepto verbal mediante la voz media, en el infinitivo usado como substantivo y especialmente en la posibilidad de hacer substantivo las cosas más diversas mediante el artículo.[6] Desde luego que esta facilidad tiene también sus inconvenientes, en cuanto la filosofía

2. Cf. los nombres δαίμων, Ἀνάγκη, δίκη, Ἀφροδίτη, y, además, νεῖκος y φιλία.

3. Piénsese en palabras como κίνησις πυκνωσις, ἀμαίωσις; τροπή (grado de transformación), οὐσία, μονάς, δυάς, ἰδέα, εἶδος, ἄξις, ἐντελέχεια y otros. Ya φύσις es una palabra que por sí no se entendía ni en su mitad y era una gran posesión para la filosofía. Las palabras para cantidad y cualidad se pudieron crear por derivación de los interrogativos; en el *Teeteto* (182 a) hace Platón justificar a Sócrates la palabra ποιότης, por él creada, como extraña y desacostumbrada; también στοιχεῖον fue inventada por él (Dióg. Laercio, III, I, 19).

4. Cf. la ἐναντιοτροπή, inventada por Heráclito, o palabras como διχοτομία, ἀλληλοτυπία, etc.

5. Cf. τὸ ξηρον, τὸ ἄπειρον τὸ ἓν καί πᾶν, τὰ ἀνθρώπεια, τὸ αἰσθητον, τὸ νοητόν, τὸ ὄν, τὰ ὁμολογούμενα, etc.

6. Por ejemplo τὸ ποῦ, τὸ πῶς, τὸ τί ἐστι (el qué de las cosas, Platón), τὸ ὅτι, τὸ οὗ ἕνεκα, τὸ τί ἦν εἶναι.

se conforma con tal neutro o abstracto, y se imagina tener con esto en la mano una cosa, una fuerza, un principio; también que la lengua tenga una misma palabra para malo y perverso (κακόν [malo]), y quizá ninguna para indicar «conciencia de sí»,[7] pertenece a los inconvenientes; pero en conjunto se habrá de decir que esta lengua es, no sólo un utensilio que se adaptó progresivamente, sino que es ya filosofía, como es también conversación apta para todos los matices espirituales. Y así los griegos son μέροπες (los que hablan distinguiendo), es decir, que pueden distinguir y denominar partes y todos, particular y general, sin que en el camino la palabra quede como consagrada o sometida a una especie de petrificación. No es una servidumbre bajo una terminología determinada; donde un filósofo o una escuela se obstinan en un lenguaje de escuela, entonces aparece otro con uno distinto; también aquí hay espíritu de certamen. Y como asimismo lo individual en el mundo del espíritu puede ser diferenciado, los griegos tendrán siempre disponibles expresiones vivas. La ascensión de lo múltiple empírico a concepto, y lo mismo desde el concepto de descenso hacia lo particular se realizará siempre fácilmente.[8] Así les resulta posible ver desligado todo el meca-

7. Συνείδησις es sólo la conciencia de las cosas.

8. En cuanto se veía a los principios como seres míticos y fuerzas personales, era un *prius dado.* De otra manera, en la medida en que los filósofos los comunicaban por una vía empírica o dialéctica. Allí comenzaba desde nuevo la incertidumbre fundamental de toda filosofía, de la cual habla Aristóteles, *Eth. Nic.*, I, 2, con ocasión del sumo bien: «No se nos oculta que son distintos los razonamientos que parten de los principios de aquellos que van a los principios; con razón, en efecto, se preguntaba Platón e indagaba si el camino ha de partir de los principios o dirigirse hacia ellos, como puede preguntarse si la pista del estadio va de los jueces del concurso a la meta, o viceversa.»

mismo de pensar de lo pensado; podrá resultar una lógica y una dialéctica, y a la nación terminarán de soltar la lengua, la retórica y la sofística.

Sumamente anormal eran también, además de la lengua, las dotes filosóficas de la nación, y lo decisivo no es éste o el otro grado alcanzado de conocimiento, sino la aptitud para todo conocimiento. También la gran debilidad de la religión fue muy conveniente para la filosofía. Ciertamente, puede ésta asimismo levantarse junto a una religión fuerte, como ha sido el caso en la India y en el Islam; pero entonces sólo como herejía y secta. Entre los griegos surgió a capricho y en muchas formas, porque no había ninguna fuerza ni organización que hubiera podido hacer imposible su llegada.

Ante todo, allí un sacerdocio no había hecho la misma cosa de religión y filosofía, y tampoco, como ya hemos dicho, condicionaba la religión una casta que hubiera podido ser como la guardiana admitida de la ciencia y de la creencia, y a la vez también la propietaria del pensar. Tampoco había ninguna «sociedad» a la que el filósofo estuviera unido al parecer, ni ninguna categoría determinada de familias de funcionarios, etcétera, ni ninguna «ilustración» que hubiera formado una distinción. Desde ambientes originariamente distintos se levantan aquellos hombres que, por una especie de evidente consenso, son admitidos como sabios. La nación es la que los cuenta como tales, y puesto que nada limita el trato con lo espiritual, y como todo hombre libre y pronto todo esclavo, e incluso todo bárbaro con cultura helénica, tuvo acceso a la filosofía, la selcción era mucho más amplia; el tanto por ciento de humanos con acceso a la filosofía podía conseguirlo plenamente; los que tenían vocación concurrían hacia el maestro, y en lugar de una casta existían escuelas en competencia.

* * *

Junto a todas estas incitaciones, la filosofía estaba desde el principio violentamente impedida, precisamente por el mito. Después que los griegos habían comenzado por vivir ingenuamente la época que a ellos les parecía más tarde como la heroica, continuó perviviendo en ellos la glorificación de esta época, sin que nada estorbara ni redujera esta glorificación. Esta brillante imagen se cierne como una visión cercana sobre la nación, que se siente como la heredera legal del Estado en aquella imagen reflejado; a veces substituye a la filosofía con una concepción de la vida fuertemente marcada; substituye el saber al contener en sí en ropaje maravillosamente simbólico aquello mismo de que es modelo y además la naturaleza, idea del mundo e historia, y también religión y cosmología; encantado por su figura, que es la más magnífica poesía, el mito es el romanticismo, la juventud de los griegos; sigue viviendo mientras existen helenos, e incluso entre los bárbaros mientras dura el mundo antiguo, aunque al final sólo como ciencia, recolección y comparación; su expresión constante son arte y poesía, en las que siempre impulsa nuevos brotes. A este rival y mortal enemigo se le querría siempre explicar, forzar y dar la vuelta, pero siempre permanece; se le querría derribar para que surgiera el pensamiento y el saber libre; pero la ruptura con él sólo se pudo realizar despacio, y nunca completamente.

II

LA RUPTURA CON EL MITO

Si buscamos ahora las personalidades en que por primera vez aparece no todavía una ruptura con el mito, pero sí un mundo de pensamientos que es independiente del mito, nos ocurre primero la presuposición general de que antes de la filosofía propiamente dicha, que comienza con la escuela jónica, la γνῶμα era el manto de la sabiduría, y que en este género fueron especialmente grandes siete hombres. Se les enumera de varias maneras.[1] Constantemente se citan sólo Tales, Pítaco, Bías y Solón; con menos generalidad, Cleóbulo de Lindos, el espartano Quilón, Ferécides, Anacarsis, también Epiménides[2] y otros; combatido fue por el modo de ver posterior, que no podía admitir un tirano sentencioso, Periandro de Corinto, el Salomón griego, al que se substituyó por el obscuro Misón de Malia.[3] En el fondo son, predo-

1. Cf. Diόg. Laercio, I, 1, 14.
2. Plut., *Solón*, 12.
3. Diodoro, fragm. IX, 11. Según Plutarco, *De E apud Delph.*, 3, se pensaba más tarde que él y Cleóbulo se habían introducido entre los sabios, ya que no poseían ni virtud ni sabiduría, por influencia y favor, y después habían pronunciado algunas sentencias parecidas a las de los sabios; los demás, que no querían luchar con poderosos, les habrían dejado pasar. (Los filósofos habrían pensado en sí mismos y debían de haberse convencido de cómo ellos, en su terreno, son muchas veces especie de tiranos.)

minantemente, sabios de Estado. Plutarco tiene la idea de que sólo Tales salió de la necesidad práctica, el cual fue fundador de la filosofía jonia, y en la tradición herodotea aparece como una especie de artistas de mil maravillas, con su cálculo de un eclipse solar y su división del río Halis; los demás habían logrado el nombre de «sabio» por su habilidad política.[4] Pero sus figuras han sido comprendidas por los griegos todavía míticamente y como tipos; a esta concepción nada le estorba, aunque difieran en un siglo, para hacerlos reunirse en Delfos o en el banquete de Periandro, y una expresión particularmente mítica demuestra la grandeza de ellos en la historia del trípode de oro pescado en el mar, que, según la sentencia de la Pitia, debia corresponder al más sabio (no al más piadoso), y que en seguida, a partir de Tales (o Bías), da la vuelta por todos los demás, sin que ninguno se lo guarde, hasta que finalmente es ofrecido al Apolo Délfico o al Ismenio.[5] En Delfos estaban escritas las distintas sentencias de los siete, en caracteres de oro, en el templo; quisiéramos saber cuándo fue hecho esto y cómo y por quién se llevaron a cabo estos reclamos, en el fondo atrevidos.[6] Los restos de su γνῶμαι se han conservado

4. Plut., *Solón*, 3. *Tem.*, 2, dice que la tradición procedente de Solón y que se llamaba σοφία había sido «habilidad política e inteligencia activa», lo que después se convirtió en cosa de los sofistas. También Dicearco (en Diόg. Laer., I, 1, 14) dice que no fueron ni σοφοί ni filósofos, sino hombres prudentes y de condiciones para la legislación.

5. Plut., *Solón*, 4. Variantes, en Diógenes Laercio, I, 1, 7, y Valerio Máximo, IV, 1. Delfos sabía bien que la magnífica pieza no se escaparía del dios. La suma sabiduría consistía al cabo sólo en que uno fuese tan sabio como para ofrendar en un templo la cosa preciosa y difícil de guardar.

6. Se puede comparar con esto la formación del símbolo con los diferentes artículos que dijo cada uno de los doce apóstoles.

en varias colecciones;[7] por lo demás, no se trata exclusivamente de sentencias, sino también de respuestas (apotegmas) y anécdotas; entre las cortas sentencias, generalmente de carácter ético, muchas son extraordinariamente breves y las más importantes obscuras; tampoco tienen siempre un contenido muy halagüeño: en ellas se encuentra la frase de que «la mayoría es mala».

Lo gnómico es en sí, naturalmente, mucho más antiguo, y se encuentra ya en *Los trabajos y los días*, de Hesíodo, a manos llenas, y, por otra parte, los espartanos, con su braquilogía lacónica, se quedaron en el estadio gnómico; aquí vuelven a encontrarse los griegos con el Oriente, sólo que éste, excepto la India, no ha superado el grado de lo gnómico (esto es, de lo ético particular), o en todo caso de la parábola, de lo cual no ha podido resultar una ética como doctrina general.

* * *

Paralela con los siete sabios, contemporánea con éstos y relacionándose con ellos en algunos casos especiales, hay una serie de hombres que es difícil recoger bajo un predicado único: podríamos quizá llamarlos santos milagreros. La excepcional facultad especulativa de los griegos, tenía, como ya se ha dicho, entre otras cosas, un supuesto previo en la escasa consistencia metafísica y las numerosas inconsecuencias de la religión popular, que era, evidentemente, insuficiente para explicar el Universo y demasiado impotente para imponer a los hombres una explicación, y además no desembocaba en prescripciones éticas. Sobre esta reli-

7. Reunido en Mullach, *Fragm. philosoph.*, I, 203 y s. [y en Diels, *Vorsokratiker*, I, p. 61 y s.].

gión no se había producido una sistemática investigación sacerdotal; aquel proceso que se llama sistema brahmánico, Zoroastro, Moisés, etc., era imposible, o al menos no había ocurrido. Así podían algunos individuos excepcionalmente dotados añadir a la religión popular ideas especiales que eran en sí, en todo caso, religión y estaban formadas de modo mítico y figurado, pues costaba más trabajo liberarse de los modos de expresión míticos (y durante tanto tiempo únicos) para expresar todas y cada una de las cosas, que el que nosotros nos imaginamos. Fueron hombres apolíneos que nosotros mitologizamos por nuestra cuenta,[8] y después vemos también cómo rivales de la filosofía, que comienza ya a su lado, esparcen un resplandor maravilloso en su derredor mediante la ascesis, el estado entusiasta de su ánimo, sus purificadoras iniciaciones que dan a la apasionada Hélade el consuelo de la penitencia, mediante milagros y en parte mediante la doctrina de la metempsicosis. Mas por la tradición fueron luego estos hombres transformados de la manera más pintoresca en figuras fantásticas e incluso míticas; especialmente tenían la facultad de abandonar su cuerpo.

A estos pertencee ante todo Epiménides de Creta,[9] para el cual, el hecho de que purificó a Atenas del crimen contra Cilón (612 ó 596 a. C.) nos sirve de fecha fija. Era en todo caso un sacerdote purificador, adivino y cosmogónico, y, según su propia afirmación, debe de haber tenido varias vidas.[10] La firme voluntad de

8. Así preferimos decir, a aceptar con O. Müller, I, 421, que «el afán de conocimiento» entre ellos se «esforzó primero durante largo tiempo en la espiritualización y fundamentación más profunda de los mitos tradicionales».

9. Las principales afirmaciones sobre él, en Plut., *Solón*, 12.

10. Dióg. Laercio, I, 10, 11. Según el mismo, I, 10, 1, llevaba el cabello largo, como Pitágoras.

los griegos de ver todas las cosas como tipos y de acumular sobre una persona todos los signos característicos, ha hecho ya de él una de aquellas figuras que al cabo más bien parecen una imagen intelectual del sentir y pensar griego. Viene después ÁBARIS EL HIPERBÓREO, es decir, el ciudadano de un país de la fábula apolínea; pero el hombre existió en realidad (hacia 600), anduvo errante por Grecia y divulgó sus frases de iniciación y sentencias; una flecha enviada a él por Apolo, según una leyenda posterior, le llevaba incluso por los aires.[11] Por el contrario, ARISTEAS DE PROCONCESO marchó hacia el Norte para visitar allá a los hiperbóreos; según Heródoto,[12] era el autor de un poema sobre los Arimaspos, hasta cuyos vecinos, los isedones, había él llegado en un estado de iluminación por Apolo; dejaba su cuerpo cuantas veces quería; si le hallamos en Metaponto como acompañante de Apolo y en figura de cuervo, aparece entonces en primer plano la metempsicosis.[13] Ésta debe haberla enseñado por pri-

11. La principal información sobre él, de Licurgo *contra Menesecmo*, Eudocia. *Violar.*, 19. (Cf. Harpocration, s. v. Ábaris; Suidas, s. v. προηροσίαι; Escolios a Aristóf., *Cab.*, 729.)

12. Herod., IV, 13 y s.

13. Una figura semejante es también HERMÓTIMO DE CLAZÓMENE, sobre el que el principal pasaje es Apolonio, § 3. Su alma erró separada del cuerpo durante años, y profetizaba cosas futuras, mientras que el cuerpo estaba públicamente en Clazómene. A veces volvía el alma al cuerpo como a su funda, y le despertaba. Esto sucedió hasta que su mujer, contra su orden, mostró a algunos clazomenios su cuerpo rígido, y ellos entonces encendieron fuego y lo abrasaron. Después se le hizo un santuario en Clazómene, al que no podía entrar ninguna mujer. Paralelos a esto se encuentran en alguna leyenda india. Una traslación de esta idea del viaje del alma a un santo cristiano se encuentra en la leyenda de San Severo de Ravena. Es significativo además que también del contemporáneo de esta gente, Esopo, se dijo que «revivía», y precisamente como amado de los dioses. Eliano, fragm. 203.

mera vez en Grecia FERÉCIDES DE SIROS, el maestro de Pitágoras, que conocía escritos secretos de los fenicios.[14] También él envolvía sus ideas y presentimientos sobre la naturaleza de las cosas en forma mítica completamente, como demuestran especialmente los restos de su Teogonía;[15] en vida era él adivino y astrónomo. Y en estos individuos, en cuyas figuras se reflejan abiertamente las más diferentes maneras de ver, aparece por primera vez con los no apolíneos, sino dionisíacos órficos un partido o secta, quizá ya como explotadora de un sentimiento, como hacen presuponer los citados, con una literatura desde el principio falsamente atribuida a Orfeo, con la promesa de seguridad mediante misterios, con una cosmogonía peculiar, con el ascetismo y el vegetarianismo y con una metempsicosis erudita además del Hades.[16] Con estos últimos habrá que poner en relación la prohibición de comer carne; lo más importante es que ellos introducen la penitencia en la vida griega, consideran la vida en la tierra como una transición semejante a la tumba (τὸ σῶμα σῆμα) y piensan quedar libres del círculo del nacimiento κύκλος γενέσεως); la verdadera vida comienza para ellos sólo allende la corporeidad. La esencia del orfismo se esforzaba de todas maneras en ser una religión nueva especial; pero no se sabe en qué medida llegó a extenderse verdaderamente su contenido peculiar.

* * *

De la aureola mítica que rodea a un Epiménides y a los demás milagreros a él semejantes tiene demasiado el gran PITÁGORAS; incluso se puede decir que en él el mito se acumula alrededor de una figura histórica y

14. Suidas, s. v. Ferécides.
15. Cf. p. 176.
16. Cf. tomo II, p. 41 y 81 y sigs.

se defiende desesperadamente contra todo lo exacto. Justamente lo maravilloso en Pitágoras procede de fuentes relativamente antiguas; había un escrito antiguo, que se suponía escrito por él, en que relataba un viaje a Hades,[17] y verosímilmente afirmaba de sí mismo que se acordaba de cuatro existencias suyas anteriores, pues había vivido ya como Etálidas, Euforbo, Hermótimo y Pirro; también se le atribuía la ubicuidad, conforme a la cual podía haber sido visto, según constante afirmación, en el mismo día, en Metaponto y en Crotona.[18] En realidad, debió él de nacer en Samos hacia 570; hacia 532 apareció en Italia y su muerte ocurrió en 497, tres años antes de que en Crotona sobreviniese la revolución por lo que sus partidarios fueron expulsados. Una realidad creíble debe de haber sido también su viaje a Egipto. Sucedió esto bajo los reyes de la XXVI dinastía, cuando ya existía allá la Naucratis griega, y no constituía, en verdad, una maravilla el viaje; pero en todo caso, y con toda la facilidad del trato comercial con extranjeros, pudo haber tenido sus dificultades proporcionarse relación con el más genuino egipcio, el sacerdote.[19] Del pasaje de Herodoto (II,

17. Cf., sobre las leyendas antiguas acerca de Pitágoras, E. Rohde, *Rhein. Mus.*, *N. F.*, XXVI, p. 557: «Las fuentes de Yámblico en su biografía de Pitágoras». Esta monografía se usa mucho en lo que sigue.

18. Esto, así como que Pitágoras fue saludado por los de Crotona como Apolo hiperbóreo, lo decía ya una obra atribuida a Aristóteles. Cf. Eliano, *Var. hist.*, XI, 26. Incluso el muslo de oro y el saludo del dios fluvial parecen provenir de allí. Diógenes Laercio, VIII, 1, utiliza (según Rohde) todavía una fuente preplatónica; pero da una tradición legendaria y completamente confundida con el mito.

19. Cómo se pensaba esto lo demuestra Porfirio, *Vit. Pythag.*, 7, de una fuente probablemente bastante más antigua: Pitágoras se hace recomendar por Polícrates a su amigo el rey Amasis para tomar parte en la instrucción y la educación de los sacerdotes egipcios. Amasis le da tam-

81) en que se dice que los llamados órficos y báquicos son en realidad egipcios y pitagóricos, resulta en todo caso, con plena seguridad, que el modo de ser egipcio y el pitagórico se han equiparado mucho, como, por otra parte, la conducta órfica y la pitagórica eran semejantes hasta confundirse. Si Pitágoras llegó hasta Babilonia, lo dejamos sin examinar; pero no hay, desde luego, ninguna razón concluyente para ponerlo en duda, y alguna relación con la India se podrá también admitir; su metempsicosis tiene, desde luego, algo más bien índico que egipcio.[20]

bién cartas para éstos; pero los de Heliópolis, a los que se presenta Pitágoras, le dirigen —aparentemente, haciéndole honor— a los sacerdotes de Menfis, como a los *más antiguos*, y desde Menfis es remitido, alegando la misma razón, a los de Dióspolis, esto es, a Tebas. Allí no se atreven, por miedo a Amasis, a usar de nuevos pretextos, pero se espera hacerle odiosa su tarea por la gran dificultad de la doctrina, y se le imponen duras ordenanzas, que difieren profundamente de toda norma helénica. Sólo cuando él toma sobre sí todo esto con la mejor voluntad, llegan a tal admiración, que le es permitido hacer sacrificios y tomar parte en sus ἐπιμελείαις lo que en ningún caso fue permitido a un extranjero. La duda, demasiado general, con que se resiste a los viajes del filósofo procede de la idea posterior que tenía a los bárbaros por más piadosos que los griegos y por inventores de toda sabiduría (cf. tomo I, p. 419), y no podía contenerse en su afán de hacer viajar por todas partes a los sabios helenos; y así también derivaría la ciencia de Pitágoras de viajes por todo el mundo e iniciaciones en países lejanos. Justamente su biógrafo Porfirio es el más abundante ejemplo de esta manía, aunque los detalles los puede haber inventado él o lo mismo sus fuentes inmediatas. Todo el neoplatonismo está lleno de suposiciones semejantes para sus grandes hombres. Sobre el trato de Solón con sacerdotes egipcios, a los cuales oye el mito de la Atlántida, cf. Plut., *Solón*, 26.

20. Sobre su relación con doctrina india, cf. Lenormant, *Manuel d'Histoire ancianne de l'Orient*, III, lib. VIII, cap. V, § 4, 8. Un rasgo genuinamente indio es, por ejemplo, el rescate de animales apresados; en Yámblico, cap. VIII, toda una redada pescada. Son dudosas, a pesar de la naturaleza apolínea de él, sus relaciones con Delfos; pues aunque nada

Pero la cosa principal que Pitágoras trajo a los griegos es su nueva religión y ética, construida sobre su fe en la transmigración de las almas y unida a la ascesis. No fue tanto filósofo como reformador religioso, que en una época en que el dolor de la existencia fue sentido con más expresión que antes, enseñó a soportar la existencia terrenal como un estado de penitencia por antiguos pecados, situación después de cuya terminación el hombre ya no habrá de yacer —como pensaba Teognis— en la tumba como una piedra muda, sino que después de una purificación en el más allá habrá de renacer de nuevo en siempre nuevas formas. Sólo el piadoso que, iniciado en misteriosas fiestas, obedece durante su vida entera los usos y prácticas sagrados, puede finalmente librarse del círculo del eterno nacer y perecer.[21] A vivir con esta esperanza conducía Pitágoras a su asociación. También para él es, como para los órficos, el cuerpo una tumba o una cárcel del alma, que es de origen más alto, celeste. Si él enseñó que el alma después de sus viajes a través de cuerpos puede como premio dejar de existir, o bien que ésta (como en todo caso fue la esperanza de Platón y, ya antes, de Empédocles) será recibida en la divinidad, no nos es dicho expresamente, pero con su naturaleza inmortal se compadece sólo esto último. Consecuencia de la idea de que el alma está en el cuerpo «en castigo»,

hubiera habido de esto, los griegos las habrían supuesto. De la metempsicosis se tomó allá apenas nada, y a las opiniones eleusianas debe ésta de haber contradicho directamente.

21. Esto, según Rohde, *loc. cit.*, p. 555. Él mismo explica la circunstancia de que el Tártaro y σύνοδος των τεθνηώτων (del cual, según Eliano, *Var. hist.*, IV, 17, debía de proceder el terremoto) se presenten junto a la metempsicosis para que el Hades haya servido de transición entre dos existencias. Cosa semejante asimismo en los órficos y Platón; quizá también en Egipto e India.

debía de ser el pensamiento de que tiene que permanecer en él hasta que la misma divinidad la libre, en cuanto no quiera incurrir en más y mayores penas; de aquí entre los pitagóricos la repugnancia por el suicidio y que se excitase la espera voluntaria de la «muerte en la vejez».[22]

Como se reflejaba en su interior el pasado y qué afinidades le podían atraer allá no lo sabemos, y por eso a la antigua noticia de su recuerdo de cuatro existencias anteriores no podemos negarle toda fe,[23] y lo mismo sucede con las leyendas de su poder sobre animales:[24] con una osa daunia sostuvo diálogo largo tiempo, y pacíficamente se retiró ella de él hacia su selva nativa; un magnífico toro con el que estaba familiarizado fue cuidado hasta edad muy avanzada en un templo en Tarento; una águila descendió sobre él por los aires y se dejó acariciar, etc.; muy verosímilmente se manifiesta en estas historias el recuerdo de que reconocía en los animales ánimas humanas.

Es dudoso si Pitágoras recibió la metempsicosis, como los antiguos creían, de los órficos, o si más bien éstos le tomaron esta doctrina de sus manos sencillamente. Quizá será lo mejor decir: la metempsicosis llegó y tomó su puesto entre los pensamientos porque no había nadie que pudiera prohibírselo. Pero de todas maneras, Pitágoras causó con ella tal impresión que los griegos, en donde la creencia en la inmortalidad tomaba una forma nueva, o nueva en apariencia, pensaba en seguida en él y, por ejemplo, se explicaban la creencia

22. Esta doctrina de los pitagóricos posteriores, vid. en Ateneo, IV, 45 (tomada de Euxíteo).

23. Según Porfirio, 26, conocía él, no sólo sus propias anteriores existencias humanas, sino que parece haber adivinado las de las gentes que trataban con él: «recordaba a muchos de los que trataba su vida anterior».

24. Porf., 23 y s.

de los getas en el más allá, en sí muy extraña e independiente de la tradición griega, diciendo que el Zamolxis gético (propiamente un dios) debía de haber sido un esclavo del sabio; vuelto a su patria, prometió a sus paisanos una situación de felicidad después de la muerte.[25] De los filósofos, antes de Platón enseñó con toda claridad y firmeza la preexistencia del alma y su castigo mediante la transmigración (a través de hombres, animales y plantas), aunque en lo demás no era pitagórico, EMPÉDOCLES DE AGRIGENTO (hacia 444 antes de C.), de quien se nos ha transmitido la sentencia:[26] «Yo he sido muchacha y muchacho, cordero y pájaro, y un pez en el mar».

De Egipto, el país de las matemáticas, especialmente de la geometría, había podido Pitágoras traer como ganancia importantísima sus conocimientos matemáticos, y de aquí proviene esta parte de la ciencia,[27] que estaba unida con su doctrina y «se supone que contenía los principios de aquellos estudios matemáticos y musicales que más tarde determinaron el carácter de la filosofía pitagórica tan esencialmente que el pitagorismo pudo llegar a su construcción matemático-musical del mundo, sin perderse, como la doctrina órfica, en una

25. Según Herodoto, IV, 95 y s., que, por lo demás, tiene a Zalmoxis (que así se llama en este autor) por más antiguo que Pitágoras, les construyó una sala y dijo que allí tendrían placeres eternos (algo como la gran sala de los asesinos); también hizo un edificio subterráneo en el cual, una vez que estuvo terminado, desapareció durante tres años; después que le habían hecho los funerales, como si hubiera muerto, apareció de nuevo, al cuarto año, y con esto dio nueva fuerza a todo lo que había enseñado antes. Cf. sobre Zalmoxis y cómo debía de haber sido convertido en dios entre sus getas, también Estrabón, VII, 3, 5, 297.

26. Ateneo, VIII, 69.

27. Rohde, *loc. cit.*, 556, cita de Grote, *Hist. of Greece*, IV, p. 407, la expresión *a tincture of science*.

monstruosa teología.[28] Ahora, que la doctrina de los números a que se llegó es un terreno muy discutido, y cuanto de ella hay que atribuir al maestro es inseguro, pero que él había ya convertido a las matemáticas en una disciplina capital en su doctrina, resulta indudablemente del testimonio que Aristóteles[29] da de su escuela ya para época anterior a Empédocles, Demócrito y otros; lo que ésta ya practicaba tan temprano debía proceder del maestro.

Ha de parecernos que este hombre, en el terreno de los números, mezclaba intencionadamente cosas distintas entre sí. Los números deben ser entendidos en él como ecuaciones de fuerza; las relaciones numéricas, como ecuaciones de pensamientos. A la unidad y pluralidad, par y non, al sagrado cuatro en relación con el sagrado diez (1+2+3+4=10), unía él pensamientos especiales, y desde estas cosas arrebataba muchas veces a sus oyentes hasta lo sublime. Y junto al aspecto moral tiene la doctrina también el estético: el círculo es declarado la más bella superficie, la esfera el más hermoso cuerpo, y por eso se le atribuye a la Tierra la forma de una esfera, lo cual para aquel tiem-

28. Rohde, p. 557 y s., que casi discute desde luego la calidad de filósofo para Pitágoras y sólo hace constituir escuela filosófica propiamente dicha a una rama de los pitagóricos. Según su hipótesis, es la supuesta distinción entre discípulos esotéricos y exotéricos de Pitágoras sólo un reflejo de la gran división de la escuela más tarde. Pues de los pitagóricos, los unos abandonaron los fundamentos religiosos de la secta, por lo cual tampoco sus prescripciones éticas demuestran ninguna relación con aquella fe piadosa; pero otros permanecieron fieles, según demuestran las burlas de la comedia, por lo menos sobre las prohibiciones pitagóricas de vino, carne y habas.

29. *Methaph.*, I, 5: «Antes de éstos los llamados pitagóricos, tocando los primeros las matemáticas, hicieron avanzar éstas, y educados en ellas pensaron que los principios de éstas eran los principios de todos los seres».

po, en que se consideraba a la Tierra ya una elipse, ya como un disco redondo, quiere decir algo. Además de esto se explican los sonidos por números y al contrario, de manera que el número aparece como base de la música, y finalmente tienen los elementos sus modelos en cuerpos determinados: el fuego en la pirámide, el aire en el icosaedro, etc. Imagínese hasta qué grado esta contraposición del mundo ético, intelectual y material en números debía de levantar desde sus cimientos toda la vida griega; y esta dirección pasó también a la posteridad: la geometría y la aritmética siguieron siendo como las asas (λαβαί) de todo saber.

Pero todo esto sreyía sólo como cimiento para la construcción científica del Universo (Cosmos). Será gloria imperecedera, sea de Pitágoras mismo, sea de su escuela, el haber por primera vez eliminado a la Tierra del centro del Universo. Aunque para esto se pudo comenzar con partir de representaciones ilusorias de una antitierra y un fuego central, se pudo al cabo, a partir de esto, llegar hasta la rotación de la Tierra alrededor de su eje.

Al pitagorismo corresponde también la gloria de haber dividido el alma humana con la primera distinción psicológica en intelecto, pasiones y razón, de los cuales posee también el animal los dos primeros, mientras que la razón es propia del hombre. Tampoco en esta psicología se llega a la deseable claridad sobre lo que pertenece al maestro y a los discípulos.[30]

Si hubiera sido esta doctrina mera filosofía, la mujer

30. Dejamos sin explicar aquí a quién pertenece la doctrina pitagórica de los períodos del mundo, según la cual, se repetirán, no sólo el individuo, sino acontecimientos y situaciones enteras. También es incierto cómo se atendía en la doctrina de Pitágoras al προνοεῖσθαι de la divinidad y conforme a esto a una εἱμαρμένη general.

no hubiera tenido ninguna parte en ella, y desde luego hubiera sido excluida. Pero en vez de esto hallamos también mujeres pitagóricas, por ejemplo, Teanó, la esposa, y Damó, la hija del maestro, que muestran gran interés por los más altos problemas científicos; también supo la comunidad de mujeres que se formó a su alrededor en seguida de su aparición hacer de manera que las cortesanas fuesen alejadas. Si no es todo mentira, fue la doctrina de la transmigración de las almas aquello por lo que pudo realizarse la igualdad de los sexos en el más noble sentido; a la vez puede haber honrado el sabio en las mujeres a las madres de las generaciones futuras.

La personalidad de Pitágoras, en cuanto se puede adivinar a través de la envoltura mitológica, debe de haber tenido en sí algo elevadamente solemne, apolíneo. Aspecto mayestático con rostro magnífico y bucles rizados, envuelto en vestiduras blancas: así se presentaba. Y de su ser emanaba una suave cordialidad, exenta en absoluto de desabrimiento. Comenzaba por hablar a unos pocos, después se reunían más a su alrededor, y pronto atendía a sus palabras una ciudad entera. Ante todo, mostraba su método una detenida meditación. Cuando la tradición cuenta que sus discípulos no le veían durante los cinco primeros años de enseñanza, debe ser entendido en el sentido de que, en una especie de escuela preparatoria, empleaba a sus discípulos más adelantados como maestros. En estos discípulos estaba por encima de todo la autoridad del maestro, y cuando algo iba precedido de la frase «él lo dijo», no necesitaba más demostración. Podría ser auténtica la tradición sobre su propio tono de autoridad. No transmitía nada suyo por escrito, pero solía presentar una doctrina con las palabras: «Por el aire que respiro, por el agua que bebo, no soportaré la impugnación de lo que yo digo». Con esto quería indi-

car que a sus discípulos les era necesario, en primer lugar, callar, meditar y recogerse interiormente. Cuando se dice que su doctrina era conservada secreta, hemos de entender esto en sentido sumamente relativo. En plena publicidad en todo caso se enseñaban la transmigración de las almas y la ética pitagórica. Por el contrario, es posible[31] que fuese guardada en secreto la doctrina científica, no porque Pitágoras tuviese al saber por insoportable para el mundo, sino porque con ello quería indicar la deseabilidad de una tradición guardada y paulatina, e impedir una audaz presentación de los resultados. Por esta razón se sirvió la escuela, para que las cosas no se hicieran demasiado públicas, de un modo especial de comunicación, que era inevitablemente simbólico y muy solemne.[32]

Con su doctrina, Pitágoras no era heterodoxo en la medida en que no contradecía la fe en los dioses. Pero no le bastaba la vieja religión; pues no sólo ésta no estaba en condiciones de explicar el misterio del mundo, sino que la mayoría de los dioses no se salvaban de las indignidades que la poesía, y en primer término *La Ilíada* de Homero, les había echado a las espaldas. A él sólo le quedaba en tales circunstancias una protesta de asco: citaba entre aquellos que había visto en

31. El secreto de los resultados hasta Filolao, que debe de haber roto el secreto de la escuela, se explica ahora diciendo todavía que hasta éste apenas debió de existir en absoluto una doctrina científica pitagórica. Cf. Rohde, *loc. cit.*, p. 560 y s.

32. Los llamados σύμβολα, cuya lista da Dióg. Laer., VIII, 1, 17, contienen casi sólo prohibiciones, y, por consiguiente, en cuanto negativos, no eran usados como signos de reconocimiento, aunque fuese de manera que no dijese una palabra y el otro continuase para completar. Según Rohde, son más generalmente leyes rituales resumidas, basadas en antiguas supersticiones enlazadas con el culto de los dioses y en relación con las leyes de pureza de los misterios.

el Hades expuestos a las más duras penas, a Homero y Hesíodo. Pero que tenía una buena opinión de los dioses lo demuestra su buena apreciación sobre la oración; no quiere en ella nunca proscribir a los dioses sus regalos a los hombres, sino que les deja expresamente escoger sus dones.

Con su metempsicosis pudo Pitógoras en Crotona y Metaponto chocar con el fastuoso culto de los muertos, que allí duró hasta entonces, y con la abundante superstición con éste ligada sobre conjuraciones de muertos e historias de aparecidos. Tuvo que obrar allí de manera purificadora, y lo hizo mediante el culto que introdujo y que debe de haber tenido un carácter mucho más tranquilo que muchos cultos divinos de la Grecia de entonces. Un culto y una doctrina detallada los llevaba ya consigo la metempsicosis.[33]

Pero lo más importante sería saber cómo era la ética nueva y superior, enlazada con la metempsicosis. La prohibición de alimentos animales no habrá sido disposición suya, si bien el vegetarianismo podía ser antiguo en la doctrina y fundado en que en el animal una alma que fue humana ha de sufrir una vida de animal.[34] De hecho dominan en los pitagóricos del siglo IV una serie de abstenciones[35] y otras prácticas, cuyo cumpli-

33. Sobre su idea de los héroes, vid. tomo II, p. 275. No mucho después de su tiempo tiene lugar en Italia del sur la historia del demón de Temesa; Cf. *ibíd.*, p. 316. Con una oposición contra las ideas populares podría relacionarse la noticia de Plutarco, *Quaest. Gr.*, 39, según la cual los pitagóricos dicen que las almas de los muertos no hacen sombra.

34. Sobre el vegetarianismo y la mayor sensibilidad del animal sobre la planta, cf. Plut., frag. *Mor.*, VII.

35. Con esto se relaciona también la prohibición de comer frutos con vaina. Sobre los mandamientos de abstinencia se burlaban más tarde de los cómicos: Cratino, en *La pitagorizante*; este mismo, o más bien Alexis, en *Los tarentinos*; Mnesímaco y Aristofón, en otras comedias.

miento daba derecho a pasarlo mejor después de la muerte; también tenían traje especial. Pero su ascetismo en cuanto se presenta era mucho más claro y algre que el de los órficos, y no por una conciencia de infracción, sino para los puros en vida pura. Su finalidad era sólo mantener al hombre en una aptitud que le hiciese merecedor de una humanidad más alta; pero esto estaba prohibido por completo al círculo más íntimo el vino, para que el alma estuviera protegida contra emociones no libres. Como piedra clave de la vida pitagórica, la fe inquebrantable al juramento y su consecuencia, la evitación en lo posible de jurar, es un rasgo muy peculiar en una época en que el perjurio corría por todas partes.

Cando Pitágoras iba por las ciudades, se decía, como se nos cuenta significativamente,[36] que no iba para enseñar, sino para curar, y debió de haber llegado a existir en amplios círculos una verdadera situación de despertar. En una sociedad como era la de las ciudades helénicas del sur de Italia, en las que predominaba la riqueza y la vida voluptuosa, y los «aristócratas» vivían para la guerra y las armas, el gimnasio y el Estado, es decir, para lo agonístico, en el más amplio sentido de la palabra, predicaba él contra la gloria porque quien la busca está destinado a la servidumbre, y despreciaba la riqueza. Y sus discípulos tomaban en serio lo que el extraordinario hombre había predicado, y ponían sus bienes en común para vivir en una de aquellas comunidades de bienes que sólo en tiempos de excitación religiosa suelen presentarse bajo la influencia de un elevado espíritu.[37] Reformador político, por

36. Eliano, *Var. hist.*, IV, 17.

37. Un paralelo presenta el capítulo IV de los *Hechos de los Apóstoles*. Cosa semejante ocurrió en el suelo de la actual Suiza en el siglo XI, en lo más violento de la lucha de

el contrario, sólo ha llegado a serlo en una idea muy tardía, que era el reflejo de los verdaderos esfuerzos políticos de pitagóricos posteriores y más mundanos, mientras que el otro partido, en unión con los órficos, formaba un ascetismo supersticioso; por Platón, el más antiguo testimonio,[38] sólo se le designa como fundador de un modo especial de vida privada y se le distingue expresamente de los políticos y legisladores como Solón y Carondas.

Entretanto, los pitagóricos seguían siendo un grupo que en las cosas más importantes ya no se parecía a los demás griegos, y se puede preguntar si en una polís griega la diversificación de la vida privada no había de convertirse por sí misma en algo político, aun cuando el maestro no lo hubiese querido; pues a esta polis le había pertenecido todo hasta que vino este hombre de Samos y puso en cuestión su soberanía absoluta. Así se explican las crisis políticas que le llevaron a su traslado de Crotona a Metaponto y luego, después de su pacífico fin, a las terribles ejecuciones de sus partidarios.

Pero su escuela siempre tendrá la gloria de haber sido la primera asociación plenamente libre, que fue a la vez religiosa, ética y científica. Como colectividad íntimamente unida, los pitagóricos son cosa distinta de los jonios y los eleatas. Es sabido con qué espíritu de sacrificio se ayudaban mutuamente, cómo no se temían largos viajes para acudir al funeral de un hermano muerto, al que muchas veces ni siquiera se le co-

las Investiduras. Alrededor del monasterio de Todos los Santos, de Schaffhusa, se reunieron muchos ricos, religiosos y laicos, pusieron sus bienes en común y vivían sin entrar en el monasterio una *vita communis,* dando con esto testimonio a la posteridad del poderoso factor religioso que en la querella de las Investiduras estuvo de parte de Gregorio.

38. Plat., *De re p.*, x, 600 a y s.

nocía personalmente. Nuestro asombro aumenta cuando vemos cómo se mantenían frescos los recuerdos de esta doctrina todavía dos siglos después de la muerte del maestro. Y tales efectos sólo pudo dejarlos Pitágoras tras sí habiendo sido una gran realidad religiosa.

* * *

Pero vino el tiempo en que el pensamiento griego tenía que reivindicar la plena independencia, el tiempo de la filosofía propiamente dicha en sus tres épocas, que toman su nombre de la física, la ética y la dialéctica, de las cuales, desde luego, las dos últimas suelen aceptar y continuar la primera.

Con la física, esto es, con la doctrina sobre la constitución del mundo, llegó, a pesar de toda resistencia, la ruptura con el mito; todo el mundo se convirtió en curioso de saber.

Pero poco a poco descubrió la nación en sí misma las fuerzas del razonamiento general, y entonces aparecieron ética y dialéctica. Mas la posibilidad de una filosofía se dio sólo mediante la física, con la cual, según hemos dicho, se comenzó.

Mientras que sobre el de dónde y el cómo de todas las cosas en la mayoría de los pueblos ya tenían las religiones una doctrina segura, los griegos tenían, en cuanto rompieron con el mito y se pusieron a balbucir cosmogónicamente, plena libertad para buscar los principios de las cosas (ἀρχαί).[39] Tales (640-550 a. de C.) hallaba la materia fundamental en el agua, Anaximandro, en lo ilimitado (ἄπειρον), en cuyo centro se mantiene la Tierra como una esfera en lo alto; Anaxímenes, en el aire, en el cual los astros se mueven, no como una

39. Anaximandro fue el primero en usar esta palabra.

tapadera sobre la Tierra, sino alrededor de la Tierra. Pero a los tres milesios les sigue la figura con mucho la más importante de este ciclo, HERÁCLITO DE ÉFESO. La Antigüedad estaba unánime sobre su grandeza,[40] por obscuros que fueran sus escritos, de los cuales los fragmentos, siempre llenos de incitaciones, todavía hoy permiten sacar las más variadas consecuencias. Éste necesita para poder comprender al Universo, como él ya lo hizo, como proceso del devenir, del fuego incansable como símbolo de lo que se renueva eternamente. Según él, todo está en eterno fluir y eterna transformación, y el padre de todas las cosas es la lucha. En sus consecuencias llega tan lejos, que supuso incendios periódicos del mundo; expresó el primero una cantidad de ideas grandes y atrevidas, entre ellas la de la inseguridad de la percepción de los sentidos. Hallamos también en él un odio señalado contra Homero y su mundo de dioses y la primera repugnancia del filósofo frente a la polis concreta; tiene que ver ya con los grandes problemas y no con el Estado en particular, y es ya ciudadano del mundo.

Frente a los jonios de la metrópoli están los eleatas: JENÓFANES, PARMÉNIDES y ZENÓN, con la proposición de que todo es uno, y este uno es Dios, y con su definición del ser. Están ya quizás en un camino panteísta y protestan, como Heráclito, contra la religión popular, porque aspiran a comprender el Ser Divino en su pureza. Del mismo modo que la jonia, muestra su escuela un afán y búsqueda completamente libre; el pensamiento libre resulta de la propia necesidad de doctrina, y maestros y discípulos son, o lo bastante ricos, o indepen-

40. Sócrates decía, según Dióg. Laercio, II, 5, 7, que lo que él entendía de sus escritos era excelente, y que creía que lo que no entendía lo sería también; pero que se necesitaba para ello un nadador delio.

dientes por la sencillez de su vida, de manera que pueden dedicarse a su investigación. Pero ya en esta época hay entre los filósofos un agón general.

Pero si se quería partir de una materia fundamental, o del movimiento, o de la unidad de lo vario, o, como los pitagóricos, del número, o, como Demócrito, del átomo, en cada caso estos sistemas no eran meros comentarios a una religión, sino creaciones autónomas. Estos descubrimientos o intuiciones físicas sin imposición ni ocasión sacerdotal, son la primera iniciación del pensamiento y la investigación esencialmente libre de la religión y ejercitada por gentes particulares. Este saber ya no se necesitaba revestir en el rito y el mito (aunque potencias igualmente abstractas, como el amor y el odio — νεῖκος y φιλία—, son todavía en Empédocles una porción de mito); los jonios hablan de la naturaleza (περὶ φύσεως) porque ha llegado la hora de esto. Como punto de partida de la mayoría de las colonias, rica en conocimiento del mundo y en libertad de vida y a su vez llena de pensamiento colonial, su patria debía de excitarles en esta dirección, pues allí era la sujeción religiosa muy reducida, y de manera semejante estaban las cosas en la Gran Grecia.

Aunque dijo Tales, según Aristóteles,[41] que todo está lleno de dioses, no prueba esto ninguna subordinación a la religión popular; los jonios primitivos, que, según Aristóteles, no distinguían ninguna causa de movimiento de su materia primitiva (pues Anaxágoras, con su «espíritu», fue una gran novedad),[42] se comportaron libres de presuposiciones en toda la amplitud de lo posible; cuán independientes eran en sus hipótesis lo muestra, por ejemplo, la explicación de Anaximandro sobre la for-

41. Arist., *De anim.*, I, 5: «todo está lleno de dioses» o «el mundo está animado y lleno de demonios».

42. Cfg. Schwegler, *Gesch. der gr. Philosoph.*, p. 15, n. 14.

mación de los seres particulares al enseñar un progresivo maduramiento desde el pez hasta el hombre, etc.[43]

Ya la gran diversidad de los resultados es en los jonios un auténtico signo de independencia, así ya en los tres milesios que se siguen entre sí; pero ya por Heráclito, como hemos dicho, es negada la credibilidad a las percepciones de los sentidos, porque tanto el sujeto que intuye como el objeto son comprendidos en continuo fluir.[44]

* * *

Desde luego que cuando se quería perder a un filósofo por cualquier razón política o social, se iniciaba el proceso de ἀσέβεια (impiedad),[45] en el que el ateísmo era sólo el pretexto de un odio por cualquier otro motivo, especialmente por influencia sobre los políticos de la ciudad correspondiente. Así, en primer lugar, por parte de los nemigos de Pericles contra ANAXÁGORAS, porque éste explicaba el Sol como una piedra o una masa de metal incandescente; la Luna, como una Tierra, y los signos de los sacrificios como cosas naturales, y había explicado los mitos homéricos moralmente y los nombres de los dioses alegóricamente. Se vio libre con trabajo, tuvo que abandonar a Atenas y murió en Lámpsaco. Y, sin embargo, había introducido en la filosofía el concepto del espíritu (νοῦς),[46] aunque sólo como impulso, al

43. Cf. Schwegler, *Gesch. der gr. Philosoph.*, p. 18, n. 7.

44. *Ibíd.*, p. 24. Conforme al frag. 61 [128 Diels] (en Mullach, I, p. 323), comparaba burlonamente las oraciones dirigidas a estatuas de dioses con el parlotear a paredes; no se tiene, ni de dioses ni de héroes, una idea de quiénes son.

45. Cf. sobre esto, tomo I, p. 319. Sobre el partido clerical en Atenas con ocasión de Sócrates, cf. Curtius, *Gr. Gech.*, III, p. 108; sobre el proceso de Aristóteles, v. Schwegler, p. 190.

46. Schopenhauer le reprocha por esto; debería haber llamado a esto voluntad, y con esto Heráclito habría estado

admitir todo el resto de la historia natural. PROTÁGORAS, que había iniciado sus *Discursos sobre los dioses* con las palabras: «Sobre los dioses, yo no puedo saber si existen o si no existen»,[47] fue desterrado por los atenienses (411) y sus libros, que había leído o hecho leer en casas particulares o en el Liceo, fueron quemados después que el heraldo los recogió en casa de los que los tenían. Más allá se llegó con DIÁGORAS, en el que se añadió la especial circunstancia de que había divulgado los misterios (eleusinos); cuando escapó, fue puesta a su cabeza el precio de un talento; sin embargo, murió, según parece, y sin ser molestado, en Corinto. También DIÓGENES DE APOLONIA, que enseñó allí que el mar se secará alguna vez, tuvo que salvar su vida con la fuga. De Sócrates tendremos que hablar más adelante. Toda la democracia ateniense era en los asuntos de los dioses muy conservadora frente a la filosofía, mientras que abandonaba aquéllos a la comedia, y, además, desde la decisión tomada en el año 432 a. de C., a propuesta de Diopites, conforme a la cual se podía dirigir acusación pública contra todos aquellos que no creyeran en los dioses o procurasen explicar los fenómenos de la Naturaleza, la investigación de ésta sólo podía hacerse en Atenas secretamente.[48] Sólo que, en conjunto, ya no se podía oponer nada a la filosofía. Ya Jenófanes defendía su concepto nuevo de Dios, su todo-uno ((ἓν ακὶ πᾶν) contra la religión popular politeísta con la frase: «Los leones, si supieran pintar, representarían también

más cerca de la verdad. Las diferentes afirmaciones sobre su proceso, v. Plut., *Pericl.*, 32; Diόg. Laercio, IX, 8, 3 y 5.

47. Como razón daba él la obscuridad de la cosa ἀδηλότης y la brevedad de la vida humana (pues ya que el hombre es la medida de todas las cosas, también debería serlo para los dioses). Por lo demás, escribió también (como Demócrito) «sobre los que están en el Hades».

48. Los pasajes principales sobre esto, Plut., *Nicias*, 23.

sus dioses como leones».[49] Y Demócrito podía negar los dises del pueblo y deducir todo lo que sucede de la necesidad[50] (que, desde luego, en el fondo no era peor que el Destino de la fe popular) y explicar como fin de la vida la tranquilidad del ánimo (εὐθυμία, εὐεστώ), no alterada por el temor ni la superstición; la escuela otomística, que de él tuvo su origen, preparó la de los escépticos y epicúreos. Y aunque la conversación sobre tales cosas, como muestran hasta la saciedad *Las nubes*, de Aristófanes, podía llenar tanto la atmósfera en Atenas, tal cosa no hacía demasiado daño a la filosofía. Pues el continuo peligro para la hacienda y la vida que amenazaba con los sicofantes, hacia la vida de todos los que se señalaban mucho más peligroso de lo que hoy es, y como no se temía la muerte tanto, tampoco se temía, evidentemente, tanto el proceso de asebia, y además evitaban la mayoría los peligros de la asebia lo mejor que podían, como se sabe de Epicuro, que de manera encantadora no negaba los dioses, pero sí su gobierno del mundo.[51]

Por lo demás, la filosofía griega, con toda su independencia de la religión popular (tomada a *potiori*), no debía llegar al ateísmo, sino al monoteísmo, y al final de su ciclo, en el neoplatonismo, había de convertirse en religión.

Pero todavía más que la polémica contra los dioses quiere decir la polémica contra Homero y Hesíodo, es

49. En Mullach, I, 102.

50. Diog. Laercio, IX, 7, 12: «todas las cosas suceden por necesidad; siendo el torbellino causa de la generación de todo, al cual llaman necesidad».

51. Todavía Estilpón hubo de dejar Atenas a causa de discursos sospechosos sobre Atenas. Diog. Laercio, II, 12, 5, donde también se cuenta cómo los filósofos se prohibieron preguntas sospechosas sobre la exitencia y régimen de los dioses, por lo menos delante de gentes extrañas.

decir, contra la gran presuposición de toda la existencia y cultura griegas. Pero desde luego que desde Pitágoras[52] se suele hacer esta oposición generalmente en nombre de una mayor veneración por los dioses, cuyo servicio los pitagóricos observaban con rígida religiosidad, completamente como si se pudiera mantenar la pluralidad de los dioses y sacrificar cada mito particular. Mientras que Pitágoras pretendía haber visto los castigos de los poetas en el Hades,[53] decía Heráclito que Homero (como también Arquíloco) merecía ser expulsado de los certámenes de poetas y azotado;[54] y Jenófanes, que, por lo demás, combatía el mito en nombre de un concepto casi panteísta, escribió elegías y yambos contra Homero y Hesíodo, en que les echaba en cara lo que decían sobre los dioses.[55] Conocidísimo es el trato que Platón, en su obra sobre el Estado, dedica a los poetas; la posteridad creía reconocer en esto un odio resuelto contra Homero;[56] una fuente especial de sus malas relaciones con la mitología se podría buscar en que él había abandonado la poesía trágica, lo mismo que Sócrates la escultura.

* * *

Por todas partes podía haber comenzado la ruptura del pensador con el mito, y a la física hubiera podido añadirse la ética y la dialéctica meramente en la filo-

52. Cf. anteriormente, p. 417.
53. Diógenes Laercio, VIII, 1, 19.
54. *Ibíd.*, IX, 1, 2.
55. *Ibíd.*, IX, 2, 3. Cf. p. 223.
56. Dionisio de Halicarnaso, *Ep. ad Pomp.*, p. 126, 37 [p. 225 Usener-Raderm.]: «Había, pues, en la naturaleza de Platón, que tenía muchas virtudes, la envidia; y demostró esto, sobre todo, en sus celos contra Homero, excluyéndole de su *Politia*».

sofía, cuando como un nuevo fenómeno se interpuso la sofística. Como fenómeno social, habrá de ser ésta considerada en la última sección; séanos permitido aquí aludir brevemente a su posición en el proceso del pensamiento y el saber helénicos.

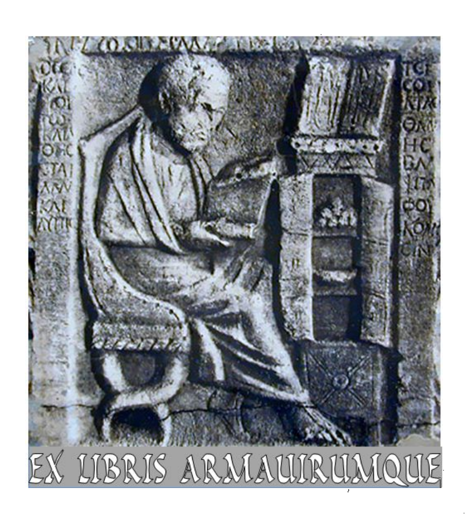
Los sofistas hicieron una competencia muy grave a los filósofos, y donde se escuchaba a éstos les iba muy mal, por ello mismo, a aquéllos; pero hemos de atrevernos a ir contra los prejuicios acostumbrados. A Atenas vinieron todos de fuera: Protágoras, de Abdera; Gorgias, de Leontinos; Hipias, de Élida; Pródico, de Ceos. Tenían la apariencia más importante: hablaban en las fiestas, encantaban a toda la nación, cosechaban los mayores honores y se hacían pagar caro. Y no podían comprender los filósofos que encontrasen tal resonancia a pesar de cobrar honorarios; nosotros sí podríamos explicárnoslo por la receta de sabiduría práctica de que el hombre corriente aprecia en más lo que tiene que pagar que lo que recibe gratis. Se instalan firmemente en Atenas, y las gntes más renombradas, hombres como Pericles y Tucídides, acudían a sus escuelas y aceptaban sus enseñanzas; efecto que presupone, desde luego, una causa. Y ésta, de seguro, no debe de haber consistido en su indiferencia ética sólo. Es de suponer que con la doctrina de que nada es en sí bueno ni malo, sino según opinión y consentimiento (δόξῃ καὶ νόμῳ), y de que todas las cosas tienen un pro y un contra (δόο λόγους), y siendo en el aspecto religioso no ya escépticos, sino negativos,[57] sedujeron a los atenienses para todas las aberraciones. Pero nos permitimos dudas de que gente como los sofistas pudiesen crear esta manera de pensar en círculos exten-

57. Cf. lo que hemos dicho de Protágoras anteriormente, p. 425.

sos; quizás ya ésta existía desde hacía mucho y ellos sólo dieron la fórmula.[58] Por el contrario, era un artículo muy buscado y que ellos representaban, la oratoria enseñada con método, la enseñanza de la cual, desde luego, estaba en relación con la doctrina de la subjetividad de todo conocimiento y la entrega de todas las cosas a la convicción. Además estaban familiarizados con los problemas filosóficos corrientes, a pesar de que sólo reconocían una representación, no un verdadero conocimiento objetivo; su dialéctica, en la que hacían un gran papel las conclusiones capciosas (tomadas de los eleatas), podía ser una gimnasia intelectual, y aun cuando su educación formal careciera de profundidad y no pudiera mantener la pretensión de «hacer mejores a los hombres», les proporcionaban conocimientos y aptitudes, y por todo esto se les tenía mucho agradecimiento. Hipias podía presentarse como una especie de omnisciente enciclopédico exhibiéndose en Olimpia con un atavío en el que todo, hasta la piedra tallada del anillo del sello, estaba hecho por su propia mano; pero lo principal era el mucho saber positivo con que socorrieron a una época que tenía pocos libros y un gran deseo de saber. Si nos trasladamos a aquella época, podremos comprender más fácilmente que ejerciesen una influencia semejante a los humanistas italianos. Tenían su idea sobre la constitución del mundo (ἰδέα τοῦ κόσμου) y su astronomía; poseían conocimientos geométricos, mediante los cuales llegaban a la confección de mapas; explicaban poetas; enseñaban la música; entendían de gramática; Hipias trataba de la ciencia mnemotécnica;[59] además, historia y arqueología, la teoría de las clases de ciudades, o sea, un estudio comparado de las

58. Tomo I, p. 277 y s.
59. Cf. anteriormente, p. 295, n. 150.

constituciones que podemos considerar como una preparación para la *Política,* de Aristóteles; la teoría de las colonias, el derecho, la economía doméstica y pública, estaban dentro del círculo de sus explicaciones. En resumen: aunque la famosa invitación de Gorgias a que se le hicieran preguntas de cualquier especie (el προβάλλετε) haya que relacionarla con la operación lógica y no tenga el sentido de que el sofista pretendiera responder todas las cuestiones de todas las ramas del saber, había allí una cantidad de conocimientos con que los sofistas podían ser una bendición para la Hélade de entonces; fueron un elemento imprescindible de la vida griega, y no se puede por ello menospreciarlos tanto como ya se ha hecho.



III

LA ORATORIA

De la sofística se ramifica la oratoria, fenómeno que queremos considerar brevemente en sus relaciones antes de volver de nuevo a la filosofía. También aquí tenemos que recordar, ante todo, la enorme fuerza y la flexibilidad de la lengua griega para la explicación de todo lo que hay que decir y exponer a otros, la cual, por ejemplo, está en una oposición muy marcada al hebreo, y además la gran conveniencia que representaba la oratoria en multitud de ocasiones de la vida diaria, local y militar.

Aquí nos faltan paralelos. No sabemos en qué medida fenicios y cartagineses fueron sueltos de lengua, y tampoco nada de la fuerza verbal de los antiguos germanos y de los invasores bárbaros que todavía dispusieron de la plena eufonía del alemán (o los dialectos alemanes); los poetas del medio alto alemán ya no nos dan ninguna imagen especial en los diálogos y discursos. En qué medida los sermones budistas son comparables a la oratoria griega, pueden medirlo los entendidos.

Por el contrario, se nos ha conservado HOMERO. Los discursos de sus dioses y hombres tienen la forma de una suprema fuerza y belleza natural, y al cabo son sólo imaginables con una gran educación voluntaria en la Polis. Es decir, que había entonces un medio, en el

que se ponía todo cuidado para conseguir los fines mediante el discurso y la contestación a éste, y había en esto ya un agón en plena marcha, y éste pudo haber sido el que obligó a los hombres a tener en cuenta los medios de la victoria oratoria cuanto antes.[1]

Con la plena transformación de la Polis en democracia, cuando decidían los destinos la asamblea popular y el tribunal del pueblo, hubo de convertirse el discurso en todo, y la oratoria, entonces, de repente hecha objeto de una enseñanza metódica, en objeto de los mayores esfuerzos, que pronto se cultivó en toda la vida griega como un elemento capital, y aquí es el momento para hacer un paralelo con aquello para lo cual cae plena luz sobre una cosa, esto es, con la Prensa moderna. Desde luego, el efecto del discurso griego estaba unido al lugar, a la persona —y a pesar de la larga preparación— al momento, y no aguantaba, puede decirse, ningún traslado a distancia; uno tenía que hablar en un momento dado y en presencia muchas veces de infinitos oyentes; debía atenerse a una causa dada, por la cual estaban él y sus contradictores allí; de votaciones en pro y en contra a lo lejos, de excitación de masas lejanas e incluso de pueblos alejados, no se habla, ni tampoco de una precisión general e invisible desde fuera, como la ejerce la Prensa. Pero, sin embargo, entre los griegos nada corresponde tanto a la fuerza de nuestra Prensa como la fuerza de su oratoria hablada. Podemos plantearnos por una vez la pregunta ociosa de lo que habría sucedido si los antiguos atenienses, de repente, hubieran podido leer los periódicos en lugar de escuchar discursos.

Una cosa capital hay que hacer constar desde el

1. ¿En qué medida hay que tomar en cuenta la ocasión que el simposio representaba para hablar?

principio: ciertamente fue la oratoria, con los afanes a que se dedicó, un rival del pensar, saber e investigar. Tomó de las fuerzas de toda la nación más tarde un tanto tan importante, que sin duda padecería por ello la investigación propiamente dicha. Si se examina la cantidad de fatiga que se dedicó a esto, y se recuerda la multitud de manuales de retórica que se escribieron, se plantea esta cuestión. También los filósofos pueden haberse dado desde el principio cuenta de la competencia, y lo más hábil era que hiciesen lo que Aristóteles, que dedicó a la retórica una gran parte de su preciosa existencia y fue su máximo fundador. Por lo demás, también la filosofía, como especulación, debe de haber dejado atrás a la investigación exacta. Pero consolémonos con esto. Sólo las pérdidas de arte y poesía son insustituibles; por lo que se refiere a la investigación, épocas posteriores lograrán lo que no alcanzaron las anteriores.

Las fuentes que tenemos a disposición para estudiar este grandioso fenómeno son, ante todo, los discursos conservados. Después, en cuanto se refiere a la historia del desarrollo de la oratoria, la fuente principal es Cicerón, en el *Bruto* y en el *Orator*; él alcanzó de buenas fuentes y de su propia escuela griega noticias seguras. De las artes (τέχναι), de las que hubo centenares, ya que cada filósofo dejaba una, tenemos ante todo la *Retórica*, de Aristóteles, y la *Rethorica ad Alexandrum,* como autor de la cual es aceptado casi unánimemente Anaxímenes de Lámpsaco; un *Arte* menor tenemos después de Dionisio de Halicarnaso, del que también la obra *De oratoribus antiquis* y otras son importantes. Hay además que remitir a los *Rhetores Graeci,* editados por Walz y Spengel. Una exposición moderna en la que se incluye todo el material es *La elocuencia ática,* de F. Blass.

* * *

El objeto de esta elocuencia desarrollada artificiosamente, que se relaciona con un pueblo todavía poco acostumbrado a leer, pero muy deseoso de oír, por su costumbre de la asamblea popular y el tribunal (ἐκκλησιάζειν καὶ δικάζειν), era poner en valor lo plausible (εἰκός). Este hacer aceptable sigue rigiendo, desde luego, hasta hoy, en cuanto sólo con él se puede convencer a sus oyentes; pero la ingenuidad griega se permitía, para presentar las cosas de manera que conmovieran absolutamente todos los medios: para salvarse y perder al contrario era lícito todo, aun con plena sinrazón, presupuesta también en los oyentes. Y si se podía además, como prescribían los sofistas, apropiarse la suprema cualidad del encantar (θέλγειν), tanto mejor. Los griegos, que tenían un fino oído[2] y agradecían la hermosa redacción y recitación, se disponían a ello. Un precioso testimonio en Aristófanes,[3] dice: «Mediante discursos, el espíritu se levanta y el hombre se eleva»; pero de la manera más expresiva nos muestra la potencia del espíritu oratorio una anécdota de la vida de Antifón:[4] éste hubo de abrir en Corinto, donde estaba públicamente como desterrado, una tienda de consuelo, con el rótulo de que podía consolar a los tristes mediante discursos. Cuando llegaba gente, les escuchaba y veía lo que les faltaba, y les sacaba la desgracia mediante sus conferencias consolatorias. Esto

2. Cuán sensibles eran, por ejemplo, en cuestión de pronunciación lo declara la noticia en Plut., *Vit. decem orator.*, 8, según la cual se produjo un alboroto cuando Demóstenes pronunció *Asklépion* en lugar de *Asklepión.*

3. Aristóf., *Aves*, 1447.

4. Plut., *Vit decem orat.*, I. Una versión parecida la tenemos en el γένος de Ant., Westermann, *Biogr.*, 235.

debe corresponder a lo más importante de cuanto el discurso humano ha pretendido. Hay que preguntarse si en nuestra época podría ocurrirse tal pensamiento.

Pero, como ya hemos dicho, entre los griegos, y ciertamente que desde antiguo, la palabra había valido más que en otros pueblos, y en cosas políticas, tanto como ante el tribunal, había también desde antiguo efectos de la más alta categoría y que encontraban la mayor admiración;[5] con otras palabras: un arte oratorio, es decir, un esfuerzo consciente, lo hubo desde antiguo, mucho antes de que existiera una retórica metódica con reglas.[6] Pero con la memoria de cada caso se extinguía también la memoria del discurso; no se pensaba en fijarlos. Sólo con el desarrollo de los tribunales populares democráticos y con las ocasiones habituales de discursos que éstos presentaban podía formarse un arte sistemático y teórico, y esto debe de haber acontecido por primera vez, según unánime afirmación, en Sicilia, cuando, después de la expulsión de

5. Recordemos cómo en Hesíodo, *Teog.*, 80 y s., Calíope inspira a los reyes la elocuencia, y además la imagen de la ciudad feliz con la realización del derecho en el ágora, que se halla en el escudo de Aquiles, *Il.*, XVIII, 497 y s., y un efecto oratorio como el ὦ κύνες de Ulises, *Od.*, XXII, 35. Los griegos posteriores se representaban su época primitiva como completamente oratoria e incluso demagógica, de lo que se encuentran buenos testimonios en Eurípides. Paus., II, 19, 3, hace perorar a Danao y al que había sido señor hasta entonces, Gélanor, ante el pueblo de Argos; y el Teseo plutarquiano es un orador. Naturalmente que la primera *Techne* debía de proceder de la época primitiva. El rey Píteo de Trezena la había compuesto, y allí se enseñaba una copia; él había enseñado en el templo de las Musas. Paus., II, 31, 4.

6. Es un error semejante al de no querer reconocer como poesía artística a la antigua poesía épica, el que O. Müller, II, p. 318, diga que «la hermana menor» de la poesía «comenzó por fijarse en forma de teoría». Lo justo es que nosotros casualmente sólo por la teoría sabemos algo sobre la oratoria.

los tiranos (466 a. de C.) y con el desarrollo de la democracia, «se hicieron valer una multitud de reclamaciones privadas que habían estado largo tiempo retenidas por la fuerza».[7]

En qué medida puede ser tomado en consideración como inventor de este nuevo arte el filósofo Empédocles,[8] lo dejamos sin resolver; seguro que en esta época Córax de Siracusa, que ya había sido muy apreciado en la Corte de Hierón, era muy considerado como orador popular y abogado ante los tribunales; de él procedía la más antigua *Techne rhetoriké*, o simplemente *Techne*, que por lo demás contenía una teoría de la forma y división de los discursos, indicaciones sobre proemios, etcétera. Ya en él, como en su discípulo y rival Tisias, que igualmente compuso una *Techne*, se realza la gran importancia de lo «verosímil» (εἰκός).[9] Y la elocuencia siciliana por este mismo Tisias y por Gorgias de Leontinos, ya citado entre los sofistas, con ocasión de una embajada de las ciudades sicilianas en 427, fue traída a Atenas, pero a la vez con ella como fundamento una filosofía, y precisamente una filosofía negativa, que niega la cognoscibilidad de la verdad. A partir de Gorgias, al que ya había precedido Protágoras con su dialéctica,[10] es la retórica, mucho tiempo, un tema principal de los sofistas, y Gorgias mismo se llamó ya rétor. Tenía como todos estos hombres una

7. Cic., *Brut.*, 12, 46. Cf. O. Müller, II, p. 317, quien recuerda que los griegos de Sicilia y en especial los siracusanos, por su despierto espíritu y agudeza natural eran los dorios que más se podían comparar con los atenienses como *acuta gens et controuersa natura.*

8. Dióg. Laercio, VIII, 2, 3, da esta noticia del *Sofista* (perdido) de Aristóteles; cf. IX, 5, 4. Según VIII, 2, 3, Gorgias fue discípulo suyo.

9. Cf. sobre ambos Blass, *Att. Beredsamkeit*, I, p. 18 y s.

10. En la vida de Protágoras, en Suidas, Westermann, p. 352, se dice de él que «se volvió a la retórica»; y, sin embargo, tomó el primero el nombre de sofista.

vida errante, y así llevó a los más diversos sitios la oratoria metódica; ser maestro de ésta se convirtió con él en seguida en una profesión que, como se sabía que en esta escuela se ganaba algo, aportaba grandes honorarios.

Pero Gorgias, que en todo caso era un hombre de espíritu,[11] hubo de traer expresiones poéticas y nuevas composiciones de palabras, incluso en desproporción con la vulgaridad del contenido.[12] Un progreso auténtico fue sin duda que él, para introducir el ritmo de la poesía también en el discurso, daba a las frases una construcción simétrica, por la que sus partes hacían la impresión de miembros paralelos y correspondientes;

11. Piénsese, por ejemplo, en su adornada frase, transmitida por Eliano, II, 35: «Ya comienza el Sueño a depositarme en manos de su hermano».

12. Se llamaba esto γοργιάζειν. Cómo esta manera molestaba a las gentes y se pasó de moda, lo cuenta Diodoro, XII, 53. Hace extensos reproches a Gorgias, como a sus compañeros Polo. Licimnio, etc. Dionisio de Halicarnaso, *De rhetoribus antiquis*, s. v. Lisias, dice que los anteriores no se ganaron, como Lisias, la gloria de poder decir lo grande con palabras corrientes. Para dar a su discurso ornato, buscaron expresiones poéticas, metábolas e hipérboles, expresiones raras y extrañas, figuras no usadas y otras novedades con las que deslumbraban a los ignorantes; esto lo muestra Gorgias, que tiene muchas veces la forma exagerada y ampulosa, y algunas cosas las dice, de una manera que se aproxima al ditirambo. Por su influjo, como dice Timeo, les quedó a los oradores atenienses la manera de expresarse poética y figurada. También s. v. Timeo dice Dionisio que Gorgias se desvía de la medida justa, en todo se muestra «de gusto pueril». En *De Thuc.* se trata de sus parisosis, paromoiosis, paronomasias y antítesis, en las que exagera. También estas figuras se consideran infantiles; al grave Tucídides, enemigo de toda pompa, le sentarían muy mal. Los pocos fragmentos de Gorgias (aparte *Helena* y *Palamedes*) se encuentran impresos en Mullach, II, 143 y s. [Diels, II, p. 241 y s.]; el trozo mayor, unas treinta líneas, procede de un elogio a guerreros atenienses caídos; consiste en antítesis evidentes y paralelos que en la forma incluso riman. Esa manera debe, por lo demás, de haber sido muy fácil de parodiar.

aparte la eufonía, esto ya debía de tener valor para la clara expresión de lo dicho. Gustaba de hacer resaltar las oposiciones del pensamiento en general mediante el paralelismo de las diferentes partes, y para esto servían las frases de igual extensión, correspondiéndose entre sí formalmente y en particular con iguales terminaciones (ισόκωλα, πάρισα, ὁμοιοτέλευτα) y las palabras consonantes casi rimando (παρονομασίαι, παρηχήσεις),[13] a lo que se añadía unas vivaces declamación y gesticulación.

A partir de Gorgias debe de haber ascendido rápidamente el nivel de la oratoria en Atenas; pero, por de pronto, sólo allí,[14] donde el suelo estaba mejor preparado por los políticos anteriores; después la vino a favorecer el que desde las guerras médicas hubiera una gran política griega y dos grandes hegemonías. Si con esto no se hubieran hecho mejores los oradores, habían llegado a ser, sin embargo, mayores los intereses que había en sus piezas oratorias. De los mágicos efectos (ἐπῳδαί) de Pericles y de que él pudiera, como un olímpico, tronar y conmover totalmente a Grecia, o también de que una diosa de la elocuencia se asentara en sus labios y dejara en las almas de los oyentes el aguijón, nos hablan fuentes antiguas.[15] Por escrito,

13. Cf. Baumstark en Pauly, III, 909.

14. Cic, *Brut.*, 13, 49 y s.: *Hoc autem studium non erat commune Graeciae, sed proprium Athenarum. Quis enim aut Argiuum oratorem aut Corinthium anut Thebanum scit fuisse temporibus illis?, nisi quid de Epaminonda, docto homine, suspicari libet. Lacedaemonium uero usque ad hoc tempus audini fuisse neminem.* Mientras tanto, los lacedemonios, famosos por su laconismo, tenían, a juzgar por los discurso de Tucídides, en tiempo de la guerra del Peloponeso, la lengua muy suelta cuando hacía falta.

15. Jenof., *Mem.*, II, 6, 13. Aristóf., *Acarn.*, 530, y frag. de Éupolis que viene en los escolios a este pasaje. Una reconstrucción de Pericles como orador la da O. Müller, II, p. 304 y s.

desde luego, no existía nada de él fuera de los sofismas; pues, como dice Platón,[16] se avergonzaban entonces todavía los hombres más poderosos de escribir discursos y dejar escritos tras de sí. También sus discursos en Tucídides reflejan bien su espíritu, pero no su manera especial de elocuencia. Por el contrario, sabemos de su expresión que empleaba imágenes poéticas que en parte se hicieron famosas, pero que, de otra parte, las formas más patéticas del discurso, como las tiene Demóstenes, le faltan todavía; también se mantenía en pie sin movimiento envuelto en su manto, y la voz conservaba continuamente la misma altura y tono.[17]

* * *

Verosímilmente hablaban entonces también los oradores judiciales todavía con sencillez. Pero se realizó en el espacio de unos treinta años, que transcurrieron a partir de la llegada de Gorgias a Atenas, la evolución principal. Si éste había traído el estilo artificioso para el discurso prosaico, sin usarlo en la práctica para fines políticos y forenses, se introdujo en la misma Atenas poco después de la retórica de Tisias, igualmente importada, y de la dialéctica de los sofistas del Este, la confección de discursos por escrito para los que tenían un proceso (λογογραφία), de los cuales el primer representante, todavía arcaico, pero ya consciente de manejar un estilo artístico, es Antifón. Después formó el orador Trasímaco el estilo apropiado para el discurso práctico, poniendo en lugar de la pompa de Gorgias y de la seca dignidad de Antifón, el período redondeado y la expresión cultivada. En esta tendencia están hombres

16. Plat., *Fedro,* 257 d.
17. Cf. Blass., I, p. 35.

como Critias y Andócides, que no son sofistas y no crean nada nuevo, sino que sólo nos indican el resultado alcanzado en general. Finalmente está Lisias, el segundo gran logógrafo, todavía más que Trasímaco, y que emplea por completo la expresión de la vida corriente, y aunque conoce también el período y las figuras, no los emplea generalmente. Y ya podía junto a todas estas direcciones formarse una nueva, como la de Isócrates.[18]

El creciente predominio de la retórica se señala, en primer término, en la tragedia. Mientras que el proceso en *Las euménides*, de Esquilo, se desarrolla todavía sencillamente en discurso y respuesta, y los contrarios en las escenas de disputas, en el *Ayax* y la *Antígona*, de Sófocles, alegan todavía principalmente frases generales y sentencias, en Eurípides se hallan luchas de discursos sin ninguna necesidad poética, sólo por causa de que eran moda,[19] y el poeta es a ratos rétor. Y si a la vez la comedia se presenta como enemiga a sangre y fuego y parodista de la retórica, esto no hay que tomarlo tan en serio. También un número de piezas de Aristófanes terminan, como ya hemos visto, en procesos que para nosotros son aburridos, pero que a los atenienses les parecerían demasiado cortos.[20]

Ante todo, el discurso político recibió pronto otro

18. Esto, según Blass., I, p. 43 y s. Según Filóstrato, *Vith. soph.*, aparece discutida entre varios la prioridad de varios progresos retóricos e invenciones, y Filóstrato, por ejemplo, se explana, p. 210 ed. Kays., sobre si Polo inventó esto o sólo fue un precursor. También de Antifón decían unos que había inventado la retórica; otros, que sólo la había aumentado.

19. Cf. anteriormente, p. 329 y s., y Blass., p. 41 y s. Adónde llevà la retórica lo sabe el poeta, desde luego. Cf., por ejemplo, *Bacantes*, 266-71.

20. V. p. 355.

carácter. En contraposición a la tranquilidad de Pericles, o incluso de un Antifón, Cleón corría acá y allá en la tribuna oratoria con violento efecto, arrojaba el manto a un lado y se golpeaba la cadera.[21] Pronto se tuvo que ver en la asamblea del pueblo con los más industrializados oradores *(rétores)*, que tenían dispuesta su elocuencia para presentar y apoyar los encargos que se les hicieran. Eran de la peor reputación,[22] pero ya, necesariamente, educados, pues a quien no era elocuente no se le ocurría ni por una vez ocuparse en los asuntos públicos.[23] Pero con qué celo en estos ambientes se acudió al nuevo arte sofístico lo enseña una ficción de Aristófanes, según la que un individuo desacreditado como Hipérbolo, que ya gana dinero como político, todavía toma lecciones de sofistas caros.[24]

Entretanto servía, como ya hemos dichos, junto a la elocuencia política (γένος συμβουλευτικόν), especialmente para el desarrollo de la elocuencia, la organización de los tribunales áticos. Para el género forense (γένος δικανικόν) es decisivo que no tuviera que juzgar, como en las oligarquías, el funcionario o un pequeño y escogido colegio, al que de poco hubiera servido querer ganárselo con razonamientos artificiosos, sino grandes tribunales que estaban formados por el pueblo y que se dejaban llevar por un hombre espiritualmente superior, lo mismo que ocurría en la asamblea popular. Ante este tribunal popular (la Heliea) se luchaba por la propia impunidad y la aniquilación del

21. Plut., *Nicias*, 8.
22. Aristóf., *Pluto*, 30, presenta la unidad de ἱερόσυλοι ῥήτορες καὶ συκοφάνται καὶ πονηροί.
23. Un testimonio de época de Demóstenes sobre cuán difícil era obtener la palabra, se encuentra, entre otros, en las frases que Demóstenes, *Adu. Aristocr.*, 4 y s., 622, pone en boca de Euticles, para quien estaba el discurso escrito.
24. *Nubes*, 876.

contrario. Abogados no se admitían, pero sí portavoces (συνήγοροι) que tenían que hacer de amigos y que a veces eran dispuestos por el Estado o la file del acusado, pero que muchas veces eran los mismos acusadores industrializados y los rétores famosos de la asamblea del pueblo, y esta costumbre fue a su vez la preparación para los discursos escritos que hemos citado arriba.[25]

Como en los asuntos privados, las partes interesadas tenían que hablar siempre por sí mismas, y lo mismo debía acusar cada ateniense en los procesos públicos; pero, al faltar la abogacía, aun los acusados que necesitaban ayuda ajena no podían hacer presentarse a otro en vez suya, llenó esta laguna el escritor de discursos (λογογράφος,), que componía por escrito discursos para las partes, que éstas se aprendían de corrido y recitaban ante el tribunal. Verosímilmente dio esto por primera vez ocasión a que se escribieran discursos, y lo hizo antes que otro de manera probada Antifón (nacido hacia 480 a. de C.), que no pronunció ningún discurso delante del pueblo ni tampoco se metió voluntariamente en ningún proceso, pero que estaba mejor que nadie en Atenas en condiciones de proteger en el tribunal o ante el pueblo con sus consejos a los que tenían que hacer frente a una lucha.[26] También había de él una *Techne*, y de los discursos-ejercicio para casos fingidos que él compuso nos quedan todavía doce. Cosa difícil para los litigantes que no eran elocuentes debían de ser, con este sistema de aprenderse los discursos de memoria, las réplicas y las dúplicas, porque éstas no podían ser preparadas con seguridad, y los heliastas podían tomar a mal la diferencia. Pero

25. Esto, según Blass., I, 8 y 38 y s.
26. Tucíd., VIII, 68,

haya sido de esto como quiera,[27] lo seguro es que este arte alcanzó pronto una altura que asombra y se formó aquella literatura de carácter único que arroja torrentes de luz sobre toda la vida ateniense de entonces. Y cuán significativo es que discursos judiciales de una ciudad del pequeño pueblo griego sean interesantes y hayan podido ser coleccionados a centenares, mientras que toda la actividad de los tribunales del antiguo Oriente nos resulta indiferente. También aquí nos habla una vida especial.

De todas maneras, el grande y artístico desarrollo del discurso forense, cuyo principal representante es Lisias, es una prueba capital de la insana situación pública. En nuestra época, el espíritu picapleitos y de artimañas sería en sí mismo tan fuerte como lo era antaño en Atenas; pero el asunto mismo, con todas sus consecuencias, el valor del tiempo para el trabajo y el deseo de todos los tribunales de permanecer en sesión el menor tiempo posible, hacen un fuerte contrapeso. Pero allí lo importante era dar quehacer a una Heliea que en su orgullo y su aburrimiento no sabía a qué dedicarse. Aunque en Lisias no nos es permitido a nosotros el *audiatur et altera pars,* se ve, sin embargo, de manera incontrastable con cuánta infame sicofancía y espíritu picapleitos desarrollado de manera enfermiza se jugaba en los procesos. El heliasta, incluso en conjunto, adoraba al sicofante, y el escritor de discursos se habrá adaptado muchas veces a esta situación; hace decir a sus clientes lo que podía influir de cualquier manera en los heliastas, y así los oradores de Lisias se permiten muchas veces triquiñuelas evi-

27. Por esto de buena gana se adelantaban los discursos del contrario, para impedirlos; Lisias dice, por ejemplo (XIII, 85): «Oigo que se quiere apoyar en esto», o (*ibíd.*, 88): «Me parece que quiere decir también esto», etc.

dentes. Además, pronto, naturalmente, se metieron auténticos sicofantes y otra gentuza a escritores de discursos, y éstos llevaron el oficio —que ya como toda profesión que servía para ganar dinero era considerado como servil— a una mala fama.[28]

Pero también se podía en los heliastas llegar a formarse una afición estética, y con tal de satisfacerla se podía uno atrever a mucho, especialmente cuando se presentaba la cosa ingenuamente; por ejemplo: «Si el acusado os burla, entonces, al retirarse, se reirá de la Polis. Él, que maltrata a los amigos que le han hecho abiertamente el bien, no os dará absolutamente ningunas gracias por vuestra votación secreta».[29] También ocurre que el orador exprese ceñudamente la duda de si se atreverá algún rétor a declararse por el acusado.[30] Hacia el final del discurso se prefiere la invocación patética. «He terminado mi acusación. Habéis oído, habéis visto, habéis sufrido, tenéis la decisión. Decid vuestra sentencia», dice Lisias al fin del discurso contra Eratóstenes; y en otra ocasión:[31] «Ni la misericordia, ni el perdón, ni el favor pueden prevalecer sobre las leyes existentes y los juramentos que habéis hecho como jueces... Léeles, ¡oh escriba!, las leyes, los juramentos y la querella. Pensando en esto, resolveréis lo justo»; a lo cual sigue en realidad la lectura de las piezas pedidas. Pero especialmente sabían poner en escena

28. «No era elegante ni alabado el ser logógrafo o consejero por salario.» *Escol. a Esquines*, I, 94. La idea fundamental de que el orador forense debe sólo emprender causas justas y decidirse a intervenir principalmente por la bondad de la causa, se encuentra expresada en Quintiliano, XII, 7, 7.

29. Lisias, XV, 10 *(Adu. Alcib.)*.

30. Licurgo, *In Leocr.*, 43 y *passim*. En el § 63 se dice que si los abogados no se avergonzasen de decir tal y cual cosa, se morirían merecidamente.

31. *Adu. Alcib.*, XIV, 40 y 47.

con éxito los medios de emocionar. «Yo te he ayudado, Euxenipo, en cuanto he podido. Falta suplicar a los jueces, llamar a los amigos y hacer comparecer a los hijos», dice, por dar ejemplo, Hipérides al final de un discurso.[32] Pero cómo se comportaba el heliasta con el que procuraba la emoción, lo muestra el odioso Filocleón de *Las avispas* aristofánicas,[33] que representa al ateniense que vive con su jornal de juez a costa de la miseria de los demás. Aun reconociendo plenamente el genio de los oradores, tales situaciones no son deseables.

* * *

Como tercer género junto al discurso en la asamblea política y el forense, aparece el discurso llamado epidíctico o demostrativo. Toma su nombre de ἐπίδειξις, que significa tanto como muestra de habilidad independiente de un contenido necesario y dado, mediante el desarrollo de un tema cualquiera. El género demostrativo (γένος ἐπιδεικτικόν) tuvo una enorme extensión y en realidad hay que distinguir en él varios usos. Ante todo había ya entre los sofistas una escuela preparatoria de la práctica: muchas veces, como en el elogio lucianesco de la mosca, se hacía un mero ejercicio retórico tratando un tema inofensivo, sin contenido político ni forense, para hacer perceptible el arte de la exposición (lo cual fue descendiendo hasta el puro ejercicio y tema escolar); pero, muchas veces también, había una base más digna, desarrollando algo de la abundante sabi-

32. Por qué se evitaban hacia el final tales medios lo explica Plinio, *Epist.*, II, 11. A un orador le llama *mouendarum lacrimarum peritissimus;* pero añade que se ha demostrado *quod fauor et misericordia acres et uehementes primos impetus habent, paulatim consilio et ratione quasi restincta considunt.*

33. Verso 546 y s.; cf. tomo I, p. 303 y s.

duría sofística con una forma lo más bella posible; pero, particularmente, la demostración estaba relacionada con la oratoria forense hasta el punto de que por los oradores se trabajaban casos fingidos, como ejercicios-modelo para estudiantes. De esto son una muestra los doce discursos modelos de Antifón, de los cuales, siempre cuatro tratan el mismo caso como primero y segundo discursos del acusador y del defensor,[34] y de época posterior tenemos de este género las *Controversias* de Séneca *el Mayor*, y las *Declamaciones* de Quintiliano. Pero, en el fondo, ya pertenecen a esto la *Apología de Palamedes*, por Gorgias, como un buen modelo para toda clase de defensa griega ante un tribunal. Palamedes demuestra aquí, en primer lugar, la inverosimilitud de su traición de todas maneras, pues ésta hubiera sido imposible, inútil e insensata, sin acuerdo imaginable, etc.; después pasa a exponer su vida hasta el momento y sus servicios, y luego trae a la memoria de los héroes griegos que le juzgan la dignidad que tienen, y propone que se le tenga preso mientras se averigüe la verdad. Al final les ahorra la recapitulación, pues ésta sólo es conveniente ante jueces viles; a los primeros entre los griegos, les dice retumbantemente, no se les debe atribuir que no hayan concedido su atención ni retengan lo que se ha dicho.[35]

Pero al mismo tiempo servía la epideixis, sin atender al provecho práctico, como discurso llamado de solemnidad para tratar bellamente temas libres. Que esto sucediera es uno de los reproches principales que se

34. Más detalles sobre esto, en Müller, II, 326 y s.
35. Esto debe de ser un ataque contra los jueces del tiempo de Gorgias. Lo mismo antes la frase (33): «Emoción y ruegos y empleo de amigos son buenos cuando se trata del juicio de la muchedumbre; pero ante vosotros, los primeros entre los griegos, tales medios no valen».

hacen a los sofistas; pues en muchos modernos hay un odio ridículo contra la excitación libre de una fuerza espiritual y estética sin objeto, lo cual era natural en los griegos, mientras que, por el contrario, nadie tiene nada que objetar cuando la elocuencia, como en los discursos políticos, tenía influencia o, como en los forenses, era un oficio. Ya en la época de Gorgias se hacía cierta burla, desde luego, de que éste diera consejos a los griegos en sus discordias, y, sin embargo, no podía restablecer la paz entre su esclava, a la que amaba, y su mujer, celosa;[36] pero, por inútil que fuese en el fondo lo recitado, en el espíritu de los helenos había siempre una necesidad de hacerse decir algo hermoso.[37]

En primer lugar nos encontramos el discurso público, o en todo caso verdaderamente pronunciado, especialmente el panegírico pronunciado en fiestas, y también están aquí en primera línea los famosos sofistas. De Gorgias se citan discursos de fiesta en Delfos[38] y Olimpia, que deben de haber tenido la misma barata tendencia patriótica que más tarde los de Isócrates. En Olimpia «politiqueó sobre lo más importante», exhortando a los desunidos griegos a ponerse de acuerdo y volverse

36. Plut., *Coniug. praec.*, 43.

37. Por lo que hace especialmente a la significación de la palabra hablada, pensamos también cómo nosotros, los modernos, en las colecciones de adagios de Plutarco y otros, muchas veces quedamos sorprendidos de su simple y a veces insignificante contenido, y echamos de menos el chiste esperado y la sabiduría profunda. Pues mucho estará conservado sencillamente porque está dicho con sencillez y acierto. Se debe, al lado de esto, mirar que en otros pueblos el pensamiento tiene que luchar con la lengua y sólo dominarle con una cierta vehemencia.

38. Este *Discurso pítico* lo pronunció «desde el altar», es decir, evidentemente desde una grada del gran altar de los sacrificios, si es que no había un simple *suggestus* para trompeteros, heraldos, etc., como el altar que cita Paus., v, 22, 1, en el Altis de Olimpia.

contra los bárbaros, y aconsejándoles que, como premio del combate, buscaran, no ciudades griegas, sino tierra bárbara.[39] Con Atenas se relacionaba su discurso-epitafio (Λόγος ἐπιτάφιος) sobre los caídos en la guerra que eran enterrados por el Estado; tenía la misma tendencia que el *Olímpico,* excitando en él a los atenienses contra medos y persas; pero sobre el acuerdo con los demás griegos no decía nada, «pues hablaba a los atenienses que luchaban por la hegemonía, que sólo podían alcanzarla si se decidían por una política agresiva». Como él no era ciudadano, esto sólo pudo ser un discurso modelo epidíctico y particular.[40] Particularmente importante y cosa encantadora es el *Elogio de Helena,* en el que por un muy lindo ardid el elogio de la heroína se convierte en un elogio de la elocuencia. Pues el orador inventa que Helena fue, o raptada por la fuerza, o convencida con palabras, o vencida por el amor, y, por consiguiente, en todo caso es de alguna manera disculpable; y después se eliminan brevemente los otros dos motivos y se trata extensamente del discurso y como éste, como dominador poderoso, realiza obras divinas aun con un cuerpo (σῶμα) vulgar y vil, quita el temor y la tristeza, da alegría y aumenta la compasión; cómo la fuerza de su encanto, cuando se une al pensamiento del alma, convence, apoya y transforma a ésta; cómo el alma convencida queda obligada a creer en lo dicho y alabar lo hecho. Pues que el convencimiento, unido a la palabra, forma al alma, también lo demuestran los discursos de los meteorólogos, que destruyendo unos pensamientos e implantando otros, hacen aparecer a los ojos del espíritu lo increíble y no evidente, lo demuestran las luchas políticas y forenses, en las que un dis-

39. Filóstr., *Vit soph.,* p. 209, ed. Kays.
40. Cf. sobre estos discursos Blass., I, p. 54 y s.

curso escrito con arte, aun sin verdad, encanta y convence a una multitud numerosa, lo demuestran los discursos polémicos de los filósofos, en los cuales se manifiesta cuán variable hacen las palabras la fe en una idea. La fuerza del discurso sobre el alma es exactamente la misma que la de las medicinas y los venenos sobre el cuerpo, etc. En todo caso, se señala allí con intensa emoción la potencia del discurso, que entonces se levanta de repente, en bien y en mal.

También Pródico, el contemporáneo de Gorgias, recitaba su conocido discurso de Heracles en la encrucijada, y cobrando precisamente dinero. Además, junto a los panegíricos eran particularmente frecuentes los epitafios; todavía en 352 a. de C. hubo el gran certamen de los discursos fúnebres por Mausolo (en paralelo con el cual Artemisia hizo representar ante ella otro certamen de tragedias), gran exhibición de conjunto de la habilidad epidíctica de la época; el historiador Teopompo y el trágico Teodectes tomaron parte en esto. Nunca cesó del todo el presentarse en público con discursos epidícticos o provocados por el mínimo motivo; siempre acudieron gentes aquí y allá sólo por la retórica, y, de otra manera, los discursos públicos en época romana de los sofistas de Filóstrato y Eunapio, que son epidícticos por excelencia y verdaderos continuadores de los antiguos sofistas, y especialmente de un Dión Crisóstomo y Aristides, no resultarían fáciles de explicar. Ya por la pura gloria o el anuncio era la cosa imperdonable, mientras que el maestro de retórica (que a la vez hacía gestos como de filósofo de alguna secta) podía encontrar conveniente hablar en público aquí y allá. Pero ya en el siglo IV era cosa evidente que el discurso epidíctico, aunque en determinadas circunstancias se consideraba de valor e importancia, era esencialmente un producto literario para la lec-

tura.[41] Con especial frecuencia tomaba esta forma el folleto político; pero también se presentaban como discurso muchas otras cosas diversas que se podían escribir como si se hablaran. Que estos discursos también sirvieran de modelo en las escuelas, es natural, y la mayor parte de ello era allí, *intra parietes,* recitado también; pues de otra manera no se habría conservado la belleza del tono.

A esta clase pertenece el discurso perdido del sofista Antifón, al que hay que distinguir del político del mismo nombre, sobre la concordia, que tenía el mismo tema que el discurso olímpico de Gorgias y debe de haber estado muy adornado,[42] además el *Olímpico,* que en realidad, aunque lo pretende, nunca fue pronunciado en Olimpia, de Lisias, y lo mismo su epitafio sobre los atenienses muertos (después de 394) en la guerra de Corinto, que podría ser auténtico, aunque no se parece a los restantes discursos de Lisias. Apenas, a pesar de que se refiere a un acontecimiento real, pudo ser presentado en público; pero representa para nosotros el tipo normal de tales discursos, enumerándose en serie cronológica las hazañas de los atenienses desde la guerra de las amazonas, la recepción de los Heraclidas, etc.; luego, la guerra con los persas, y después brevemente, por fin, la guerra del Peloponeso, en plena contraposición a los discursos de Tucídides, haciendo por todas partes resaltar lo que era apropiado para la recitación declamatoria. El discurso-epitafio parece haber sido una de las piezas doctrinales acostumbradas en los rétores principiantes. Otro tema de este estilo debe

41. Isócrates, *Filipo,* 25, dice que no se le oculta cuánto más convincente resulta lo hablado que lo leído, y como todos suponen que los discursos sobre cosas serias y graves son *hablados,* y los demostrativos y dedicados a ganar dinero, *escritos.*

42. Filóstr., *Vit. soph.,* p. 212, ed. Kays.

de haber sido también la apología de Sócrates. Todo lo verosímil que es la platónica, que, al menos, en su contenido, es el auténtico discurso de defensa, es la Teodectes de Fáselis, posterior en unos decenios, un puro trabajo escolar. Y lo mismo la Lisias, aunque era contemporáneo; sólo que éste debió de haber tenido presentes todavía los jueces concretos, que él conoció.[43]

Sobre el mayor de estos oradores que escribían, Isócrates, volveremos al echar una ojeada a los diez oradores. En él hay que considerar especialmente el folleto epidíctico, aunque escrito con el más elevado arte oratorio; pues tal cosa son, no sólo el *Panegírico* y el *Panatenaico*, sino la mayoría de sus discursos importantes, y el *Filipo* ni siquiera por una vez pretende ser discurso. Él mismo dice que por deseo de gloria, y para distinguirse, no se ha dedicado a cosas pequeñas y privadas, ni tampoco a lo que practican muchos sofistas entonces, sino que ha escrito sobre muchos temas helénicos y regios; lo que, según su opinión, debía de ser útil para un gobierno mejor de las ciudades y un crecimiento de los particulares en la bondad.[44] De todas maneras era, como ya se ha dicho, cosa barata y durante algún tiempo al menos quizá muy de agradecer, el estimular a los griegos a la concordia y a la lucha común contra Persia,[45] e Isócrates podía tener sus discursos de este tema por políticos, cuando en realidad siempre es epidíctico. Sólo por causa de agradar y del chiste está escrito su *Encomio de Helena* y lo

43. Plut. *Vit. decem orat.*, s v. Lisias, dice que había de Lisias una «apología de Sócrates dirigida a los jueces».
44. *Panatenaico*, II.
45. Cómo se situó Gorgias ante esto, véase anteriormente, p. 447. De Isócrates *el Menor*, discípulo del *Viejo*, existían, según Hesiquio, cinco discursos, entre ellos un *Proteepticós* y un *Anfictionicós*, evidentemente casi todo epidictico.

mismo el *Busiris*, donde muestra críticamente cómo se debía aplicar a éste un discurso epidíctico.[46]

Al género epidíctico corresponden además discursos de circunstancias que fueron verdaderamente pronunciados. Para éstos se encuentran, desde luego que ya en época posterior, introducciones y recetas en la *Techne* de Dionisio de Halicarnaso, con lo que uno no puede evitarse el pensamiento de que si muchos se gobernaban por esto, el público de toda la parte griega del Imperio romano debía de reconocer la trama en cada caso como cosa resabida y, en consecuencia, reírse; pues son, desde luego, lugares comunes conocidos y visibles desde lejos. Allí tenemos los esquemas para un panegírico; para los discursos en unos desposorios, un nacimiento y una boda; para un discurso a un funcionario con cumplimientos para el emperador; epitafios para caídos en la guerra y para muertos ordinarios, y

46. El *Busiris* es un discurso o una carta a un sofista ateniense, Polícrates, que vivía en Chipre y había compuesto una apología de Busiris y (quizá no por mala intención, sino como indica el paralelismo, como paradoja) una acusación contra Sócrates. Isócrates le muestra cuán inhábilmente ha iniciado su empresa haciendo a Busiris, al que quería alabar de matador de hombres, antropófago, y le invita a pensar: «¿Qué dirías tú si alguien quisiera ensalzarte o justificarte de tal manera?» Pero al darle esta lección a Polícrates delata con qué terrible despreocupación en tales discursos epidícticos se podía saltar por todo en tradiciones míticas, especialmente exóticas. Completamente a capricho, convierte a Busiris en fundador de la cultura egipcia y de aquel Estado, y le idealiza a su gusto, en lo que podría creer que sólo hace burla con, entre otras cosas, el elogio convencional de Egipto. Después dice: «¿Tú respondes quizá que con qué demuestro yo que Busiris ha fundado todas las bellas cosas? Tampoco tú has demostrado *tu* suposición de que Busiris ha sacado el Nilo por el país y se ha comido a los extranjeros sacrificados. Y así, aun en el caso de que ambos hayamos mentido, yo hablo como hablan los que alaban, y tú, como los que insultan», etc. En Luciano pertenece a esta especie de epidexis más de una pieza, por ejemplo, los dos *Fálaris*.

para un discurso de advertencias a atletas. A la vez se aprende cómo en cualquier circunstancia dada hay que discursear mejor. Estos discursos eran pronunciados por oradores amigos o pagados, pues podía pertenecer al lujo adecuado a la clase el hacer venir para tales ocasiones un orador.

También las cartas fingidas, que existen en grandes cantidades, pertenecen en gran parte a este terreno. Desde luego no todas, pues mucho en la colección de los epistológrafos, por ejemplo, las cartas de los socráticos, está inventado bastante pronto y con tendencia buscada *ad probandum*, y colecciones enteras de cartas fueron inventadas con ayuda de unos conocimientos histórico-anticuarios muy defectuosos, para ilustrar la vida de los filósofos y oradores, especialmente desde Sócrates hasta los primeros estoicos. Pero la mayor parte es ejercicio retórico, en especial las cartas de los personajes de oficios especiales, como labradores, pescadores, marineros, cocineros, generales, juerguistas, incluso hetairas; lo que no impide que a veces tengamos en ellas lindos cuadros de costumbres de la vida campesina, marítima, etc.,[47] y lo mismo las muchas cartas amorosas, tal como se conservan en Eliano, Alcifrón, Aristéneto y otros. Otras cartas eran verdaderamente auténticas, pero escritas con intención epidíctica, y debían de haber estado lo mismo si el destinatario las recibía y tomaba a pecho, que si no; o bien eran puros *jeux d'esprit* y escritas a un destinatario inventado, y entonces también eran epidícticas.[48]

47. El sofista ateniense Melesermo, que vivía en la época imperial, había compuesto catorce libros de cartas de hetairas, y sendos libros de cartas de labradores, cocineros, generales y juerguistas.

48. También existió una obra teórica, *Typoi epistolikoi*, falsamente atribuida a Demetrio Falero.

Si los discursos políticos fingidos en los historiadores pertenecen al género simbuléutico o al epidíctico, se puede poner en duda. Mucha elocuencia política retenida, y especialmente mucha elocuencia política retrasada, se refugió en la historiografía. Dos magníficas muestras, a las que queremos ahora limitarnos, son los discursos de Nicolao y de Gilipo después de la victoria de los siracusanos sobre los atenienses, tal como los presenta Diodoro de Sicilia (XIII, 20-32), háyalos inventado él, o, simplemente, robado. El historiador tiene la ventaja de poder situar a sus gentes en escena mediante las circunstancias anteriores o siguientes: Nicolao, por ejemplo, es un viejo que ha perdido en la guerra sus dos hijos (cualquier otro no lo haría) y al presentarse ante el pueblo siracusano en la tribuna de los oradores es sostenido por esclavos. También estos discursos, como todo el género epidíctico, que aquí hemos intentado examinar en conjunto brevemente, muchas veces le resultan aburridos al lector moderno; pero que los griegos se hayan reconocido a sí mismos un derecho a satisfacer su necesidad de hermosos discursos en todas las ocasiones posibles, es un fenómeno grande e importante.

Cuando la democracia en sus dos instituciones, la asamblea popular y el tribunal, se acostumbró en Atenas, no sólo al sueldo de los eclesiastas y heliastas, sino también a la oratoria de los que se presentaban, la cual, como todo lo público, había de ser artística, se halló que merecía la pena desarrollar en conjunto y en detalle este arte de una manera inaudita, y de plantear una teoría cuyo detalle nosotros sólo podemos seguir con un gran esfuerzo de nuestra fantasía. Escuelas como la de Isócrates, con elevados honorarios del maestro, llegaron a gran florecimiento; se les ofrecía continuamente los mayores regalos y como premio tentaba

una gloria verdadera, demostrada por las estatuas honoríficas, que ya aparecieron muy pronto, a partir de Gorgias.[49]

Y había de casi todos los maestros famosos de elocuencia, y lo mismo también de los oradores, como hemos visto, desde Gorgias, Tisias y Antifón, *Technai* de retórica en número tal, que se puede decir que sobre ningún objeto hubo tantas guías teoricoprácticas; puede haber sido una verdadera excepción cuando Esquines, en su destierro, respondió a los ruegos de los rodios de que les enseñara su *Techne*, que él no la tenía.[50] La multitud de estas *Technai* demuestra en todo caso un enorme interés por la cosa, mas para nuestra idea entra ante todo en consideración la redacción que han hallado las experiencias reunidas en la *Retórica* mayor, de Aristóteles. En esta obra maestra, de ejecución perfectamente sólida, se conoce el asunto hasta en sus detalles. Sabemos lo que es cada uno de los géneros y las finalidades de cada uno, lo que han significado todos los géneros, además la doctrina de la fundamentación (las πίστεις), en lo cual se incluye una buena parte de la lógica y la dialéctica, y después viene, una vez tratado el objeto del discurso (ἃ δεῖ λέγειν), la explicación del cómo (ὡς δεῖ λέγειν), se trata de la construcción del discurso, y de sus partes, y de la dicción hasta los más finos detalles de belleza, la precisión de

49. Parece que hubo antes estatuas de oradores que de poetas; al menos, las tres estatuas oficiales de bronce dedicadas a los tres grandes trágicos, sólo fueron colocadas en tiempo de la administración de Licurgo. Qué significación se atribuía a las palabras, aun sólo escritas, resulta del regalo de veinte talentos que hizo el príncipe Nicocles de Chipre a Isócrates «por el discurso a él escrito»; esto atrajo sobre Isócrates envidia y unos impuestos más altos. Plut., *Vit. decem ora.*, 4.

50. Tercera *Vita*, en Westermann, p. 269.

lenguaje, del ritmo de las palabras, del empleo de metáforas, imágenes, etc. Es increíble en qué medida estaba desarrollado el conocimiento de la sensibilidad del sentido del oído, en contraposición a la moderna insensibilidad para tales cosas, que nosotros creemos disculpar con nuestro interés por el fondo, mientras que la forma podría muchas veces ser otra. Pero lo más interesante de esta Retórica es el libro segundo. Pues la mayor parte de ésta es en el fondo descripción psicológica o casi una enumeración de los oyentes según su respectiva sensibilidad e influenciabilidad, tanto en las asambleas populares como en los tribunales; una doctrina de las pasiones del Demos, cuyos movimientos coléricos, compasivos y temerosos, así como sus contrarios, se enumeran. El autor pregunta, por ejemplo, con qué ánimo se ponen las gentes iracundas y contra quién y por qué, y desmenuza toda la sensibilidad maligna hasta el más mínimo detalle, porque el orador debe saber desperta y manejar esta ira,[51] como, por otra parte, debe poder influir en la pacificación de los ánimos. Se sabe, por ejemplo, que a los oyentes sólo se les atemoriza con tales cosas, y del mismo modo sólo se puede despertar su compasión con tales otras[52] que sean apropiadas para ellos mismos y los suyos. El empleo de la gesticulación, de la voz, del atavío, especialmente de lo teatral ante el tribunal (de la ὑπόκρισις) para despertar la emoción, es considerado y fundamentado en que sirve psicológicamente para representarse la desgracia.[53] Los sentimientos de la juventud, de la

51. Con esto uno recuerda el μέγα θρέμμα platónico.
52. Naturalmente, se inventaron también después los medios necesarios de defensa contra esta compasión.
53. En el libro III reconoce Aristóteles que la elocución ha llegado a ser importante al lado de la exposición real, pero sólo porque los oyentes ya son gente que no vale nada. Y como sólo se trata de hacer δοξα se ha convertido en una

vejez y madurez, de los nobles, de los ricos y de los poderosos, o sea de todos los señores oyentes, son explicados particularmente. Se puede preguntar qué dirían nuestros consejos y jueces si una introducción a la práctica política y forense contuviera tales capítulos, y nótese bien que todo esto no era un libro secreto, sino que cada juez podía en cualquier momento leer cómo se le calculaba.

Por otro camino que la de Aristóteles, la llamada *Rhetorica ad Alexandrum*, de ANAXÍMENES DE LÁMPSACO, se dirige a su finalidad, aunque no sin coincidir mucho a trechos con aquélla. En esta obra, que pertenece todavía al siglo IV, es decir, a la época áurea, se nos citan los siete objetos de que se ha de hablar en las reuniones de los consejos y del pueblo; son: culto, leyes, constitución, alianzas y tratados, guerra, paz, rentas. También se dan las recetas de lo que hay que decir sobre cada uno; naturalmente, verdaderos lugares comunes, pero que incluso por esto mismo son instructivos. Con celestial simplicidad explica el autor lo que hay que decir en cada caso en pro y en contra,[54] y sin miramientos se emplea en los argumentos o propuestas contradictorias la palabra «pretexto» (πρόφασις), es decir, que se repite lo mismo que antaño se reprochaba a los sofistas. En otras palabras: nos encontramos en esto con la teoría de «cómo se arregla esto o aquello». También para el género laudatorio o vejatorio, que aquí aparece en lugar del demostrativo, se dan instrucciones

necesidad; una *Techne* sobre esto no la hay todavía, pero, si llega, se parecerá a la de los cómicos. Se ha perdido, desgraciadamente, de Aristóteles, la *Synagoge tecnón*, obra auxiliar de la *Retórica*, en la que hacía un examen de las teorías de la elocuencia anteriores a él; ésta es la que nos haría apreciar la *Retórica* en su verdadero valor.

54. Especialmente lindo es II, 13, donde se muestra cómo se debe aconsejar a la guerra o disuadir de ella.

para tratarlos al modo de categorías, para que el orador «esté bien provisto de alabanza y reproche»; hay entre ellos muy buenas marrullerías; sólo que los atenienses se las debían de saber todas de memoria. Para la acusación y defensa ante el tribunal se pone en claro la significación del *status causae*. El defensor tiene que probar: *a*) que el acusado no ha hecho aquello de que se trata, o, *b*) en caso de que sea innegable, que esto es legal, justo, hermoso y patriótico. Si tampoco esto es posible, se ha de procurar el perdón presentando lo acaecido, *c*) como un descuido (ἁμάρτημα), o *d*) una desgracia (ἀτύχημα) o, finalmente, *e*) como una bagatela que no importa nada. También la división de los discursos se trata aquí minuciosamente. Mucho, o la mayor parte de sus doctrinas, pueden haberlo tomado Aristóteles y Anaxímenes de sus predecesores. Para la división del discurso forense se formó, según se sabe, la teoría de que ha de constar la introducción (προοίμιον, *exordium*), exposición narrativa (διήγησις *narratio*), desarrollo (λόγος, *tractatio*) y final (ἐπίλογος, *peroratio*), y que la tercera parte, a su vez, había de contener la demostración (ἀπόδειξις, *argumentatio*) y la contradicción (λῆσις, *refutatio*). Cómo en el arte y la poesía, también en esto eran los griegos sumamente sensibles para las proporciones; este rasgo hay siempre que tenerlo con ellos presente.

Gran aprecio tuvo siempre el discurso improvisado; los sofistas, y en especial Gorgias, para quien debió de ser cosa de poco expresarse con la mayor belleza sobre cualquier cosa que se le presentase, supieron ganarse con esto una gloria especial. Tenemos todavía en esto un capítulo en el discurso de Alcidamas, contemporáneo de Isócrates; discurso que es para nosotros una cosa especialísima, de un valor muy particular. Que se hablara sin preparación no era cosa que se exigiera

en general, y en Demóstenes es siempre cuestionable si él hubiera estado en condiciones de esto.[55] Pero ALCIDAMAS, que en esto celebra una condición que le es peculiar, anima a los oradores, y como él lo hizo —en parte, en consciente oposición a Isócrates[56]— es sumamente interesante. Dice, entre otras cosas, que aquellos que estén en condiciones de hablar libremente en las ocasiones decisivas serían honrados como si tuvieran un juicio comparable a los dioses; y en otro pasaje hace notar, para demostrar la escasa credibilidad de lo escrito, que los autores de discursos forenses imitan el estilo improvisado y creen escribir mejor precisamente cuando sus discursos se parecen menos a lo escrito. Es muy notable el menosprecio de toda la escritura que era entonces posible todavía, pues lo que Alcidamas alega contra los discursos escritos vale también, en parte, contra todos los escritores.[57]

* * *

Al pasar a una breve ojeada a los DIEZ ORADORES ÁTICOS,[58] comencemos por ANTIFÓN, en quien ya hemos

55. Plut., *Demosth.*, 8, dice que sólo era seguro cuando se había preparado; muchas veces lo provocó el pueblo por su nombre en la asamblea, pero nunca se presentaba si no estaba dispuesto. Cf. también *De lib. educ.*, 9, donde se cuenta lo mismo de Pericles. Sin embargo, esta negativa podía haber sido originada lo mismo por motivos de fondo que retóricos.

56. Contra éste podría ir la frase (§ 15) de que es lamentable que aquellos que se ocupan en la filosofía y prometen formar a otros, cuando no tienen sus obras a mano parece que no son mejores que los hombres no cultivados; estudiarse cuidadosamente lo escrito causaba ineptitud para la oratoria libre.

57. Él cree (§ 2) que se debía llamar a tales autores mejor «poetas» que «sofistas»; parece, pues, que el título de sofista le parecía muy alto, y el de los otros, indigno.

58. ¿Por qué no se incluye a Demetrio de Falero, al

conocido al más antiguo logógrafo ático.[59] De él hay, además de los discursos modelos citados, tres discursos sobre querellas por muerte, entre los cuales es particularmente interesante el de la muerte de Herodes. Debe de haber sido pronunciado hacia 415, y en él hallamos por primera vez en la plenitud de su fuerza al escritor de discursos. Tiene que ocultarse cuidadosamente, y su arte consiste en meterse por completo dentro del carácter de su cliente, para que el discurso siente a éste perfectamente en sus labios. Aquí el que habla es un hombre tímido y asustado, y por esto Antifón le hace lamentarse de su ineptitud para hablar y recordar cuántos que no sabían hablar no han hallado, con toda su verdad, ningún crédito y se han hundido, mientras que otros que sabían bien mentir han hallado crédito y salvación; si su discurso hace algún efecto, los jueces deben atribuir esto sólo a la verdad de su causa y no a su habilidad: ésta es una perfecta pintura de carácter (ἠθοποιία). En su estilo muestra Antifón, según O. Müller,[60] afinidad con Tucídides, que también dis-

que, sin embargo, Quintiliano, x, i, 80, llama último orador ático? Aunque, desde luego, lo hace con el significativo añadido de que *quamquam is primum inclinasse eloquentiam dicitur.*

59. Cf. anteriormente, p. 439. Según la primera *Vida* de Tucídides, se debió de presentar al principio personalmente como abogado; y sólo después, cuando la grandeza de su talento despertó la desconfianza de los tribunales, se puso a escribir para clientes. En Plut., *Vit. decem. orat.*, i, se dice sólo que como algunos cuentan, él fue el primero que escribió discursos para aquellos que los necesitaban en los procesos.

60. Éste trata, ii, 331 y s., muy detalladamente sobre la lengua y expresión de ambos, y señala que les falta todavía el período redondeado, mientras que ya tienen la organización simétrica de la frase, la cual, si bien con moderación, ya tiene todos los adornos introducidos por Gorgias. En comparación con los posteriores, faltan los giros de pensamiento apoyados en parte en las pasiones, en parte sobre la agudeza y habilidad.

frutó de su enseñanza retórica, como asimismo, según Plutarco, Critias y Alcibíades debieron de tomar lecciones de él.

De Andócides (440 hasta después de 390) es, con mucho, lo más importante el discurso sobre los misterios. Allí conocemos el tema profundamente comprometedor que se presentó en el momento más importante. En realidad, en el proceso de los misterios que siguió a la mutilación de los hermes, tuvo que denunciar a su propio padre, pero también creía salvarle con la suposición de que éste, a su vez, podía denunciar a muchos que habían distraído fondos públicos. En su discurso, que es un documento verdaderamente excepcional, dice sobre el mismo delito cuanto quiere. En el proemio toma pasajes de modelos anteriores que servían para cualquier defensa y que a la vez son característicos para lo que eran los tribunales de Atenas, por ejemplo, que los jueces deben ser algo más favorables al acusado que al acusador, mientras que cada uno, en caso de igual simpatía, prefería al más breve. Además, ya acusadores de cosas graves se ha demostrado que eran mentirosos, aunque demasiado tarde, cuando ya sus víctimas habían sido precipitadas en su perdición; y esto había sucedido muchas veces. Además, el tribunal no era en esta ocasión uno de la Heliea, sino que constaba de iniciados en los misterios eleusinos.

Y llegamos al mayor de estos oradores forenses, Lisias (aproximadamente 450-378). Nacido en Atenas, procedía por su padre de Siracusa, y no debe de haber desmentido la sangre siciliana. Que a la edad de quince años emigrara a Turios, debe de haber sido muy importante para su desarrollo como orador, pues allí enseñaba Tisias, el discípulo de Córax. Después de la derrota de Atenas ante Siracusa y de la caída del partido democrático ateniense en Turios, regresó a

Atenas en 412 y cultivó allí como rico *dilettante* y sofista de la escuela siciliana, una vez que la asamblea del pueblo le había excluido como meteco, el género epidíctico.[61] Pero bajo los treinta tiranos su hermano Polemarco fue obligado a beber la cicuta, y él mismo pudo salvarse con la fuga y en la mayor miseria. Esta catástrofe le obligó, después que regresó con Trasíbulo, a procurarse su subsistencia escribiendo discursos, y en esto desarrolló él una fecundidad asombrosa, pues de los cuatrocientos veinticinco discursos que en la Antigüedad corrían bajo su nombre, más de doscientos deben de ser auténticos. En causa propia sólo está pronunciado el discurso contra Eratóstenes, a quien llevó ante el tribunal por la muerte de su hermano; se distingue por el excelente relato de los períodos de terror de aquella época, pues él, especialmente en las «narraciones», era considerado insuperable; todos los demás discursos conservados, fuera del discurso-epitafio epidíctico, caso de que sea auténtico, están compuestos para que los particulares se los aprendan de memoria, y éstos son insuperables en el arte, supremo en tales casos, de la caracterización, es decir, en el arte perfecto de encubrir al jurista y hacer decir, en cambio, al cliente lo que a éste le está posiblemente mejor.[62]

61. A esta su primera época pertenece o pretende pertenecer su discurso en el *Fedro* de Platón, en la medida en que Platón haya verdaderamente utilizado un discurso suyo o bien fingido éste en su estilo.

62. Frohberger, § 14 de la introducción de su recomendable edición, cita un número de clientes. Son: el marido herido en sus sagrados derechos, el mutilado al que se le discute su limosna diaria, el labrador acomodado que en su asombro se encuentra acusado de impiedad, el caballero ofendido en su situación militar, justo y honrado y libre de maneras de petimetre; el enemigo de los especuladores de granos que sólo piensa en intereses prácticos. Se expresa además el dolor por el cuñado perdido, y el deseo de venganza contra su asesino, la indignación por la calumniosa

En esto es él el modelo del discurso sencillo y sin artificio (ἰσχνότης, ἀφέλεια, del *tenue dicendi genus*), en el cual reproduce en lo posible la lengua de la vida ordinaria con sencilla y ágil construcción de período, excelente para el fin práctico. Como también dice lo grande y extraordinario con palabras corrientes, le pareció a la posteridad sin pretensiones, pero difícil de imitar, y Dionisio de Halicarnaso le llama la mejor norma (κανών) de la lengua ática.[63] Del estilo escolar tomó, en todo caso, el paralelismo de los miembros de la frase, que no sólo son muy equivalentes cuantitativamente, sino que incluso muchas veces riman. Pero si el rasgo fundamental de la oratoria siciliana debe de haber sido la sumisión del fondo a la forma, tal cosa no se encuentra en él. Por obra del gran orador ha debido de suceder que los viejísimos manejos de los tribunales atenienses, todavía hoy y hasta el fin de los días, encantan a la gente; sus discursos son una reliquia de primera clase.

Isócrates (436-338) escuchó todavía a Gorgias y Tisias y tuvo trato con Sócrates. Débil de cuerpo y de floja voz, pero especialmente falto de atrevimiento (τόλμα), le mantuvieron alejado de la tribuna de los

inculpación de parricidio, el odio contra el cobarde libertino Alcibíades, el revisor sin conciencia de leyes Nicómaco, el buleuta Filón, indigno de su cargo, etc. Ciertamente que no siempre los clientes eran inocentes; pero si se leen los discursos de Lisias, a todos se los tiene por tales.

63. Plut., *Vit. decem orat.*: «Parece que es fácil en la dicción, cuando es inimitable. Dionisio de Halicarnaso, *De reth. ant.*, s. u. Lisias. Injusta, aunque pueda ser verdad, es contra él la anécdota de Plut., *De garrul.*, 5: A un cliente le gustó mucho al principio el discurso que le había entregado Lisias; pero al leerlo más veces lo encontró obtuso y sin efectos; Lisias, que lo observó, le dijo riendo: «Pero tú, ante los jueces, lo has de recitar sólo una vez». Y, sin embargo, desde entonces, ha resistido a los siglos. También añade Plut.: «Mira la persuasión y la gracia de Lisias; yo digo que también él ha recibido buena parte de las Musas de trenzas de violeta».

oradores en la Pnix[64] y le hicieron escribir principalmente para la escuela y para el lector. También se consideraba a sí mismo muy por encima del logógrafo, aunque de él queda un par de discursos forenses; consideraba a éstos frente a sus estudios como fabricantes de muñecos en comparación con Fidias.[65] Por esto fue el más perfecto maestro de oradores, y la escuela que él fundó fue la más floreciente de Hélade, y debe de haber contado «pronto sobre cien» discípulos de todo el mundo griego, «de los cuales cada uno pagaba como honorarios mil dracmas».[66] En cuanto él esencialmente se orientó hacia la retórica —había en la Antigüedad también una *Techne* suya—, pertenece a la serie de los sofistas; su diferencia principal frente a éstos la ponía él en su orientación política; en otras palabras, él presentía que la pasión política era el único buen negocio, la cosa que todo el que quisiera valer algo tendría que aprender con él juntamente con la retórica, y él se encubría con esto y aparecía como un buen ciudadano. Sus obras fueron por escrito y mediante lecturas públicas muy divulgadas; también se dirigió a dominadores extranjeros, como los príncipes Evágoras y Nicocles de Chipre y el rey Filipo de Macedonia. De sus benévolos consejos a los griegos de que se mantuvieran concordes y abandonaran las dominaciones impuestas por la fuerza a compatriotas y comenzaran la guerra con-

64. El mismo reconoce, *Filip.*, 81, que le ha faltado «valor para servirse de la muchedumbre y manchar e injuriar a los que dan vueltas en la tribuna.

65. περὶ ἀντιδ., 2. Su impulso retórico no había podido todavía desplegarse allí.

66. Cf. O. Müller, II, 385. Con esto llegó a ser tan rico que pudo ser obligado a tomar el mando de una trierarquía después de haberlo declinado dos veces. Conforme a la *Vita* III (Westermann, p. 255), recibía honorarios sólo de los extranjeros, no de los atenienses; y, además, fue muy generoso.

tra los persas, ya se ha tratado antes.[67] En el *Panatenaico,* que publicó a los noventa y cuatro años, declara expresamente haber abandonado todos los anteriores géneros de oratoria, para limitarse a discursos en beneficio de Atenas y de Hélade. Se podría con estos discursos solemnes patrióticos, en los que Gorgias era su precursor, tomar en serio a sí mismo (*il se prenait au sérieux,* se diría en francés); pero no tenía ningún medio para obligar a la gente a seguir sus consejos, y en el fondo este discurso solemne, que nunca había sido pronunciado, en el que aparece como un patriota tan ardiente, es un puro caballo de desfile, y lo que a él le importaba principalmente era el éxito en la escuela y la victoria sobre los rivales. De todas maneras, estos discursos, aunque suenan maravillosamente, tienen para nosotros, justamente por sus lugares comunes, un gran valor históricocultural. Si se trata de conocer los tiempos pasados, es mejor tratar con autores que nos dan lo medio y general; pues por ello llegamos al término medio de los pensamientos, y esto es para nosotros lo importante.

Si se oye a Isócrates, él era por lo demás, no sólo orador, sino también filósofo, y en realidad se ha apropiado esto y lo otro de las diferentes escuelas; hasta qué punto se relacionó con Platón es dudoso; sin embargo, con el tiempo es seguro que llegó a estar muy lejos de las verdaderas direcciones filosóficas de entonces. Pero es grande en todo tiempo como artista oratorio. Como los contemporáneos, todavía la posteridad se encanta por el elevado torrente de palabras, «dominada por una fuerza con la cual ningún discurso anterior influye en

67. Pág. 447. Tales son sus *Logoi symbouleutikoí.* Plut., *Vit. decem. orat.,* 4. En parte, él los leyó (es decir, *intra parietes*), en parte los compuso para otros, pensando señalar así a los griegos su deber.

el oído ni en el espíritu». «Sin su transformación del estilo oratorio ático, no hubieran sido posibles ni Demóstenes ni Cicerón.»[68] Sus cosas más antiguas muestran paralelismo y construcción simétrica a la manera de los antiguos sofistas; más tarde ya no presenta las oposiciones aisladas, sino en largas series, y unas tras otras en un solo aliento. Sus resonancias no las busca él mezquinamente en el sonido de las palabras aisladas, sino en el número de las frases enteras, interrumpiendo libremente los miembros de la frase correspondiente o haciendo presentarse hacia el final ampulosidades. El llamado redondeo del discurso, es decir, la reunión orgánica de los períodos en un gran todo, el equilibrio de la prótesis y la apódosis, en que se contrapesan la menor extensión de una por la mayor intensidad, los acentos retóricos, etc., también muchos pequeños y escondidos medios eufónicos pueden todavía llenar los sentidos del que ha penetrado en esta construcción de frases con el más puro goce.[69] Isócrates no tiene la fuerza (δεινότης) de Demóstenes, ni pretende tenerla; pero tiene la más hermosa dicción helénica que se puede imaginar.

Iseo (420 ó 415 hasta alrededor de 348) dio enseñanza de retórica y escribió discursos forenses, de los que once, todos relacionados con pleitos sobre herencias, se han conservado, mientras que su *Techne* se ha

68. O. Müller, II, 391, que habla aquí formalmente encantado. Isócrates mismo dice, *Contra soph.*: «Adornar convenientemente todo el discurso con pensamientos y decirlo cón nombres, con buen ritmo y sentido musical» es cosa de gran cuidado y gran esfuerzo. Por otra parte, es puesta en ridículo su hinchazón en la dicción por Plut., *De gloria Ath.*, 8.

69. Todo esto, en su mayor parte literalmente, según Müller, *loc. cit.* Un paralelo de Isócrates con Gorgias, Tucídides, Lisias y Platón, según Dionisio de Halicarnaso, lo da Schäfer, *Dem.*, I, 285.

perdido. No igualó a sus maestros Lisias e Isócrates, aunque Plutarco piensa que se podrían confundir sus discursos con los de Lisias; también sus temas tienen escaso interés para nosotros; pero de tiempo en tiempo tiene algo de la más impresionante realidad de la vida ateniense.[70]

Un puesto extraordinariamente importante entre los oradores áticos ocupa el gran rival de Demóstenes, Esquines (389-315). En su juventud, gimnasta y actor, estuvo después en el ambiente de Eubulo, y así entró en la política. Como orador fue esencialmente autodidacto, pero de grandes condiciones y ayudado por una hermosa apariencia[71] y una excelente voz (era λαμπρόφωνος); debe de haber sido, según se supone, el inventor del discurso improvisado. Excelentes tiene sólo los tres discursos conservados: el contra Timarco (que después se ahorcó, o de todas maneras fue declarado preso y sin honor), el de la falsa embajada, o sea la respuesta contra la acusación de Demóstenes, y el contra Ctesifón, al cual Demóstenes respondió victoriosamente con su discurso de la corona. Como los tres se entrelazan con la vida y la carrera de Demóstenes, una especie de renombre común envuelve a los dos rivales, y en todo caso está Esquines ante la posteridad en la ventajosa situación de que sus discursos son testimonio de sucesos históricos de gran importancia, que se relacionan con una crisis capital de la vida de Atenas. Es un maestro de la exposición luminosa o encantadora, y especialmente de la ordenación efectista. La organización del discurso contra Timarco y contra Ctesifón se hace trazando primero unos firmes cimientos, en aquél con las

70. Una apreciación muy detallada y refinada de Iseo se encuentra en Plinio, *Epist.*, II, 3.
71. La conocemos por la estatua del Herculano, en Nápoles.

leyes generales contra los vicios antinaturales, en éste con las faltas formales en la coronación de Demóstenes, y después traza con gran valentía los rasgos fundamentales: en aquél, que Timarco verdaderamente ha estado entregado a otros vicios; en éste, que Demóstenes es un mal ciudadano y que merece el castigo, no la coronación. Por lo demás, el discurso de la falsa embajada es una polémica trabajada con fatiga, y ya un gramático antiguo decía de los discursos que le parecían trazados después del proceso correspondiente.[72] Luego de haber perdido el proceso contra Demóstenes, Esquines se retiró en seguida a Rodas; cuando él leyó allí a las gentes el discurso contra Ctesifón, no podían comprender que hubiera perdido. Entonces tuvo él suficiente objetividad para responderles: «No os admiraríais si hubierais oído la respuesta de Demóstenes». Que él pudiera después tener en Rodas una escuela de retórica es interesante, porque muestra cómo una república que se está enriqueciendo mucho, inmediatamente quiere lograr también el primer puesto en la oratoria.

Y ahora Demóstenes mismo (384-322), cuya altura es el cenit general de la oratoria antigua. Como es sabido, tuvo que luchar en la juventud contra tutores infieles, y así se despertó en él la conciencia jurídica y la necesidad retórica ya en sus primeros años. Acudió por esto a la escuela de Iseo, bajo cuya dirección fue introducido en los tribunales y en el derecho privado, y adquirió práctica en la elocuencia.[73] Desventajas per-

72. Argum. del *In Tim.*
73. Cf. Schäfer, *Demostenes un seine Zeit*, I, 272 y s. La circunstancia de que sus primeros discursos sonaran mucho a Iseo se explica por la costumbre de las escuelas de retórica de aprender de memoria trozos de modelos; seguramente que Demóstenes se aprendió de corrido discursos enteros de su maestro. Ya de joven, según Plut., *Dem.*, 5, debió de

sonales, que en él coincidían con enormes condiciones, la mala pronunciación del sonido erre, el encogerse de hombros, etc., tuvo que superarlas con notables esfuerzos; las anécdotas que sobre esto se cuentan son, naturalmente, mitos y corresponden al modo de contar típico, en el que todos los rasgos posibles que se habían presentado en distintos oradores a lo largo de siglos se acumulan sobre un representante preferido.[74] En cuanto en ellas se simbolizan las fatigas que se ponían esencialmente sobre la educación externa del orador, podemos recordar en ellas la frase de Demóstenes: lo esencial en el orador es, en primer lugar, la *hipócrisis* (buena elocución); en segundo lugar, *hipócrisis,* y en tercer lugar, también *hipócrisis.*[75]

Discípulo de Isócrates no fue Demóstenes, aunque estudió sus escritos, y tampoco discípulo de Platón;[76]

procurarse acceso al tribunal cuando Calístrato (en la causa de la traición de Oropo) se ganó la absolución con un discurso magistral, y ante este éxito se le despertó el deseo de una gloria igual.

74. A esto pertenecen las historias de haber hablado contra las olas o contra la tormenta y con piedras en la boca, de gesticular ante un espejo del tamaño de una persona, de permanecer en una cueva, del pelo a medio cortar, de la triunfante declaración «vengo a traeros la *r* bien pronunciada, como los *rétores*». Éstas proceden, según Plut., *Dem.*, II, en parte, ya de Demetrio de Falero, que pretendía habérselas oído a Demóstenes de viejo. La supuesta cámara oratoria subterránea era todavía enseñada en tiempo de Plutarco. En cuanto una cosa se puede enseñar, la mayoría de la gente deja de protestar. Si se cuenta que pagó al actor Neoptólemo diez mil dracmas de salario por haberle enseñado a recitar párrafos enteros sin tomar aliento, esto hace acordarse de los αναγνωστης (lectores) de la iglesia griega.

75. Ampliamente trata sobre la voz, los gestos y atavío del orador, Quintiliano, *Inst. or.*, XI.

76. Cf. sobre esto Schäfer, I, 278 y s. y 293: «Si queremos reconocer la influencia de Isócrates en que Demóstenes concede especial atención a la plenitud e igualdad de las frases y a la enfonía de la unión de palabras, que evita

esto último quizás ya porque las escuelas de los rétores y de los filósofos estaban en lucha y se excluían mutuamente. De la literatura ática anterior debe de haberse apropiado más especialmente a Tucídides; pero en todo caso evitó la difícil y arcaica expresión de los discursos de éste.

Al principio ejerció su actividad también como escritor de discursos forenses. Como tal desarrolló una notable fuerza de actualización y trazado de caracteres, casi como Lisias, aunque el lector en este caso es atraído todavía más. Que él tuviera que dejar de escribir discursos porque los entregaba para ambas partes a la vez (para Apolodoro y Formión), hay que guardarse de creerlo sin más ni más,[77] pues, como tenía muchísimos enemigos, se han dicho de él no menos cosas *in dedecus* que *in gloriam*, de manera que hay que ser precavido al juzgarle; desde luego que no se le puede limpiar de todas las imperfecciones.

su estilo muchas durezas de los anteriores, es, por otra parte, evidente y reconocido en toda la Antigüedad, que le repugna aquella lima angustiosa, que pone por encima de todo la forma cuidada». La versión transmitida, Plut., *Dem.*, 5, según la cual las *Technai* de Isócrates y Alcidamas se las había arrancado a otro y así se las había aprendido, es significativa por la idea de que se puede aprender de una *Techne* lo principal de la elocuencia.

77. Esta historia, transmitida, según Esquines, por Zósimo, *Vit. Dem.*, es creída por Drumann, *Die Arbeiter und Kommunisten*, p. 95, junto con otros relatos que comprometen su carácter, y se presta fe a Esquines, *Contra Ctesiph.*, 441 y 563, que le tiene por un charlatán traidor. Schäfer, I, p. 314 y s., por el contrario, combate la cosa con buenas razones, aunque también concede que Demóstenes, en estos discursos, no retrocede ante razones especiosas, y aunque no persigue a ningún inocente, tampoco es paladín de causas absolutamente sin sombra de duda. Según un fragmento de Teopompo, respondió al pueblo cuando en una ocasión (probablemente no limpia) fue propuesto para acusador público: «Vosotros, hombres atenienses, tendréis en mí un consejero, aun cuando no queráis, pero no un sicofante, aunque queráis».

Pero a la vez le conocemos en sus discursos políticos, lo mismo en los pronunciados ante la asamblea del pueblo que en los procesos políticos, en toda su fuerza. Para él el discurso artificioso no es, ante todo, fin como para Isócrates, sino medio, lo que nada menos que el rey Filipo dijo comparando, muy objetivamente, sus discursos, por su fuerza polémica, con soldados; los de Isócrates, con atletas, que sólo proporcionan un interesante espectáculo. Después que pudo, a fuerza de fatiga, alcanzarlo todo, el oleaje le arrebató como a ningún otro, y cada vez se hizo más poderoso en una época en que Atenas se hallaba ante una cuestión fatal y Filipo comenzaba, aún invisible, a dirigir. Oponer resistencia a todo esto fue su gran hazaña, y para ello estaba también físicamente dispuesto por aquel pleno dominio del tema que reposaba en visión de hombre de Estado y gran conocimiento de los negocios y leyes. Formalmente desarrolla en las oraciones filípicas y olínticas el estilo conciso y fuerte (la δεινότης) de la manera más maravillosa, y mientras que en la expresión es muy preciso, parece en alto grado ceñido al asunto. El arte propiamente dicho no se penetra sin un especial estudio comparativo, y no es patético en sentido retórico; a lo sumo, por ejemplo (*Ol.*, II, 1), da gracias a los dioses de que las cosas se encuentren en esta o la otra situación por su gracia. En cambio, tiene a su disposición ciertos tonos en su grado supremo, ante todo el de la parénesis, el reproche, la emoción, la ironía llena de reproches; en resumen, todo aquello que excita al oyente y directa o indirectamente empuja hacia una gran decisión. Su tema capital es: si no vamos a la guerra, ésta vendrá a nosotros y nos buscará en casa. Esto lo presenta él en giros continuamente nuevos y en forma cada vez más bella y lograda. Su lengua nunca suena a rebuscada y también toma sus imágenes, puesto

que sólo quiere convecer, de la vida diaria;[78] carece en absoluto de adornos, pues lleva consigo el sentido general de la belleza.

De la actitud política habremos de hablar en la sección siguiente. Quizás hizo mal en excitar a los atenienses, tal como entonces eran, contra Filipo.[79] Y, desde luego, hubiera hecho mejor en caer en Queronea. El viejo Isócrates, que nunca lo había tomado tan en serio como él, se dio, sin embargo, entonces la muerte; él, por el contrario, siguió viviendo, y se podría decir que no en ventaja propia.

Es suficiente que este Demóstenes en la antigüedad posterior fuera considerado como el mejor orador entre los griegos, como entre los romanos Cicerón. Luciano, en el *Encomio de Demóstenes*, 32, dice que los demás oradores áticos son una pura broma, en relación con su resonancia y el hermoso rito de las frases y la exposición de los pensamientos y la cerrada trabazón de la demostración y lo convincente y aplastante, y Dionisio de Halicarnaso, en su escrito conservado en fragmentos *Sobre la potencia oratoria de Demóstenes*,[80] llega al juicio de conjunto de que reúne las ventajas y ha evitado los defectos de todos.

Citemos todavía aquí brevísimamente los tres últimos oradores del canon. Licurgo (muerto poco después de 326), que pertenecía al noble linaje de los Eteobútadas, fue, a partir de 338, director de la hacienda (ταμίας) y alma de la administración ateniense; pero

78. Recordemos la comparación de la guerra griega con el pugilato entre los bárbaros.

79. En la guerra de Lamia ya no se equivocó sobre los griegos; dijo que él sabía que ellos eran capaces de vencer en la carrera corriente, pero no en la de resistencia.

80. Análisis detallado de éste, en Schäfer, I, 285 y s. También los demás escritos retóricos de Dionisio son importantes para Demóstenes.

también junto a Demóstenes e Hipérides, un cabecilla del partido antimacedonio; murió antes de los desórdenes de Hárpalo. De sus discursos se ha conservado sólo el contra Leócrates; no aparece en él como un gran orador, y le falta por completo la facilidad isocrática; a la vez, citas de mitos y poetas hacen pesada la exposición; pero frente al acusado es de una solemnidad jacobina. Su contemporáneo HIPÉRIDES fue ejecutado después de la guerra de Lamia (322) por orden de Antípater. Se conservan de él los discursos que han sido hallados en nuestro siglo, más o menos fragmentariamente, en tumbas de Egipto. Los antiguos le colocaban inmediatamente al lado de Demóstenes; pero debe de haber procurado más el efecto impresionante en el momento. De DINARCO (muerto después de 292), que era corintio y que de todas maneras al principio sólo escribía para otros, tenemos tres discursos que se relacionan con el asunto de Hárpalo y están dirigidos contra Demóstenes.

Terminamos esta ojeada haciendo notar una importante diferencia que existía entre entonces y ahora: hay discursos que figuran como atribuidos a estos oradores; ¿quién merecería hoy la pena de atribuirles un discurso?

* * *

Después de los diez grandes oradores áticos se hace aparecer la decadencia de la oratoria. Ésta era inevitable, pues Atenas, en el siglo III, era demasiado chica. Tampoco allí merecía ya la pena un discurso político, y a los tribunales bastaba poco gasto de arte para convencerlos. Y como lo mismo la asamblea del pueblo que los jueces, los acusados que los sicofantes, y absolutamente todo el mundo, se había hecho insignificante, era imposible que se mantuviera aquella gloria del si-

glo IV, y con la degeneración de la demagogia colaboró también la influencia asiática (o asiánica, como se suele decir). Cicerón explica la cosa como si la retórica, después que abandonó el Pireo, en sus viajes por las islas y por la tierra de Asia, se hubiera corrompido con costumbres extranjeras y hubiera perdido toda la sanidad y excelencia del estilo ático; Caria, Frigia, Misia habían creado una lengua gruesa y tosca y apropiada a sus toscas orejas.[81] Con algo más de benevolencia añade que los oradores asiánicos, aunque no son despreciables en cuanto a soltura y plenitud de la oración, son demasiado poco concisos y demasiado recargados; también señala un sano estilo rodio que se aproxima más al ático. Del estilo oratorio asiático, cuyo fundador se considera el rétor Hegesias de Magnesia,[82] ya no quedan monumentos, y si nos queremos hacer una idea de él tenemos que leer juntas las ampulosidades de los modelos en Filóstrato; cómo fue juzgado por los representantes del gusto más puro lo muestra Dionisio de Halicarnaso, que la compara con una hetaira que ha suplantado a la esposa legítima.[83]

81. Cic., *Brut.*, 13, 51; *Orator*, 8, 25. Cf. también Quint., *Inst. or.*, XII, 10, 17: *Asiana gens tumidior alioqui atque iactantior uaniore etiam dicenti gloria inflata est.*

82. Estrabón, XIV, 648, dice sobre él «que comenzó especialmente el rebuscamiento llamado asiánico, corrompiendo la costumbre ática dominante».

83. Dionisio de Halic., *De rhet. ant.*, en la dedicatoria a Ameo: «La antigua elocuencia filosófica se hundió, vergonzosamente pisoteada. Desde la muerte de Alejandro había comenzado a corromperse, y después, hasta llegar a nuestros tiempos, casi ha desaparecido. En vez de ella se ha instalado otra insufrible, desvergonzada, teatral, sin miramientos, sin atender a la fisolofía ni a ninguna ilustración noble, y engañó a las masas ignorantes. Consiguió pronto un bienestar distinto y una posición mucho más voluptuosa que su predecesora; honores y altos puestos en las ciudades, que habían pertenecido a los filósofos, los tomó ella para sí; era ordinaria y cruda. Al final ocasionó que Hélade

El estilo asiánico floreció, sobre todo, en la primera mitad del siglo I antes de C.[84] En tiempo de Augusto, Cecilio de Cale Acte en Sicilia, rétor, y precisamente de nacionalidad judía, que vivía en Roma, escribió, entre otras cosas, paralelos entre Esquines y Demóstenes, entre Cicerón y Demóstenes; compuso un tratado sobre la cuestión de en qué se diferencia la manera ática de la asiánica; y el contemporáneo de este Cecilio, Dionisio, podía concluir su juicio sobre esta última con la frase: «Mas por hablar con Píndaro: el tiempo es el mejor salvador, no sólo de las gentes, sino también del recto saber y aplicarse», a lo que sigue la alabanza del tiempo actual, que reconoce de nuevo a los grandes antiguos, que, según su juicio, habían sido verdadera música;[85] y, por lo demás, tiene el sentimiento de que quien imita los grandes modelos antiguos —sea por rutina, sea por estudio de las antiguas prescripciones— no llega a alcanzar al modelo; pues mientras que todo lo

fuera semejante a las viviendas de los mendigos y miserables. Como en tales casas la esposa moral y nacida libre está sentada y de nada puede disponer de lo que la pertenece, mientras que entonces florecía especialmente y tenía mucho parecido de todos los bienes y puede despreciar y amenazar a los demás, así sucedía en todas las ciudades, incluso en las de los más ilustrados. La antigua musa ática estaba huida y desterrada; la que se consideraba con derecho a dirigir las ciudades griegas era una musa que sólo ayer, y surgiendo de los abismos de Asia, había aparecido como una frigia o una calamidad de Caria o de cualquier otro país de bárbaros».

84. Plut., *Ant.*, 2, dice que Antonio, en su estancia en Grecia, durante su juventud, se acomodó a la manera asiánica, que entonces florecía, especialmente y tenía mucho parecido con su misma manera de ser, que era jactanciosa y altanera y llena de hueca cortesanía y desproporcionada vanidad.

85. Dion. de Halic., *De compos. uerb.*, Sylb., p. 9, 46: «Música era la ciencia de los discursos políticos que se diferencia de la de canciones e instrumentos en el cuánto, no en el cuál».

original tiene un agrado y belleza sin artificio, lo secundario, por perfecta que sea la imitación, delata lo intencionado y lo no completamente natural.[86] Lo que se creó fue en todo caso al menos un aticismo más puro, como el que tienen Dión Crisóstomo y Luciano.[87]

* * *

Entretanto, realmente en Grecia y en los Estados de los diadocos, por el prejuicio formado en Atenas durante un siglo entero, por el deseo de mantener el griego viviente en el amplio y grande mundo helenístico, y por la revelación de la retórica y filosofía con la vida, la oratoria había continuado siendo una cosa importante. Como el teatro, también ésta era en los amplios territorios de aquellos Estados un signo y un apoyo de todo lo helénico, y por esto mismo una parte esencial de la educación, y también los romanos, cuyo fogoso helenismo es una de las mayores oportunidades de toda la historia universal, la habían adoptado como una de las claves de la educación helénica, y debía entre ellos, pese a las protestas de Catón *el Viejo* y de cualquier otro, alcanzar una colosal segunda vida, transformar el latín y formar una preparación para la jurisprudencia.

Sólo en esta época posterior se perfeccionó el refinamiento mucho más allá todavía que en Aristóteles. En Dionisio de Halicarnaso hallamos que, por decirlo así, cada tono y acentillo, todos los matices de acentuación y palabra tienen su significación. Y sobre esto

86. Por esta señal distinguían, como él señala, no sólo los oradores a los oradores, sino también los pintores las obras de Apeles y los escultores las de Policreto y Fidias de las de sus imitadores.

87. Bajo los mejores emperadores parece haberse fijado una segunda floración de la elocuencia y haberse señalado otra vez un número de diez. Suidas, s. u. Nicóstrato (en Westermann, p. 347).

examina con enorme entendimiento los autores de la buena época, y no sólo los oradores, sino también toda la restante prosa y poesía. Analiza un número de frases del discurso epitafio de Pericles en Tucídides, según la serie de sonidos, y cita los pies de verso en que se los puede escandir. De tal selección de hermosos ritmos, piensa que ha de resultar también un hermoso discurso; infinitas cosas de este estilo se hallan en Platón, que en eufonía y ritmo es tan grande. Después se analizan también rítmicamente frases de Demóstenes; luego vienen pasajes y trozos enteros de Homero y otros poetas [88] y del *Areopagítico,* de Isócrates, todo solamente en su relación con el número y el juego de acentos. Y a esto corresponde una lengua artística rica y muy refinada, cuyos adjetivos apenas pueden alcanzarse ya por medio de la traducción. Toda la oratoria actual en el púlpito, en la tribuna y en los tribunales utiliza, y lo mismo en Inglaterra y en Francia, apenas (al menos con conciencia) una centésima parte de los medios artísticos que, como se ve por estos autores, la Antigüedad almacenó. Un examen estilístico y una crítica de los autores del pasado, tal como allí se hizo, sería en nuestros tiempos absolutamente inimaginable.

En su evolución posterior y última suministran el pequeño arsenal de la retórica los escritos retóricos y estilísticos del siglo II de C. y los siguientes, especialmente los llamados *Progimnásmata* (ejercicios preparatorios), de Teón, de Hermógenes, Aftonio y otros. También aquí tiene su nombre cada modo de expresión; el más fino matiz se tiene con la pretensión de distinguirlo, y la nomenclatura crece en este punto hasta el infinito, aumentando los posteriores nuevos matices en

88. Un fragmento de un ditirambo de Píndaro y el *Poikilóthron athanat Afrodita,* de Safo, sólo se han conservado aquí.

la medida de sus fuerzas. De aquello para lo que podía servir la enseñanza se cuidaba con detalle y desde las raíces, y el monsieur Jourdain, que se admiraba de haber hablado siempre en prosa, se hubiera admirado muy de otra manera si hubiera sabido qué especie de modos y figuras (εἴδη y σχήματα) de dicción había usado diariamente desde su infancia, de los cuales daban noticia largas listas acompañadas de ejemplos.[89]

Lógica y dialéctica, y lo mismo la gramática, es imposible separarlas de esta retórica; incluso toda la teoría del estilo y de la dicción, en su mayor extensión, entra dentro de ella; también en los autores posteriores se citan modelos de todos los poetas y prosistas imaginables. Al mismo tiempo se entraba con el mayor celo en el campo propio de la retórica, y entonces, naturalmente, se pasaba al género epidíctico, que era la preparación para la práctica. Como tema de los *Progimnásmata* servía, en primer lugar, el mito; pero después, principalmente, todos los acontecimientos imaginables que habían sucedido hacía tiempo y que se habían hecho indiferentes, especialmente la antigua historia de Grecia (mientras que se solía evitar la de Roma y también la de la época de los diadocos). Siempre que había en la tradición una ocasión en que se pudiera encajar un discurso que Tucídides y otros se hubieran dejado escapar, las gentes la aprovechaban porque en ella se podían aprender y practicar todos los géneros de discurso.[90] Todas las partes del discurso, sus adornos,

89. Por ejemplo, el extracto publicado en Waltz, *Rhet. Gr.*, III, 704, de una serie de términos de Hermógenes.

90. Filóstrato, en las *Vidas de los sofistas*, que para toda esta actividad es una fuente principal, por ejemplo (p. 233, ed. Kays), trae como temas del rétor Polemón en el siglo II, junto a la defensa de un adúltero descubierto, un Jenofonte que desea morir después de Sócrates, un Solón que pide la revocación de sus propias leyes porque Pisístra-

las razones y puntos de vista posibles, la demostración en pro y en contra, la selección y tratado de los ejemplos demostrativos, las formas de la alabanza y del reproche, todas las etopeyas (caracterizaciones de personas dadas) y prosopopeyas (presentación de lo impersonal como personal) imaginables,[91] finalmente la doctrina de la presentación personal, se trataban allí, y además se podía, en aquella época en que el Estado y los tribunales se convirtieron en cosas indiferentes y la fuerza era la señora, orientar a la juventud sólo hacia la oratoria epidíctica, que mantenía su arte a plena altura mediante la práctica; un Dión Crisóstomo bajo los Flavios y bajo los primeros emperadores buenos, un Arístides bajo Adriano y los Antoninos, los muchos cuya posición, relaciones y pretensiones conocemos por las *Vidas de los sofistas* de Filóstrato.

Con qué fuerza se acentuó la obligación del estudio serio resalta, entre otras, de la obra de Plutarco *De liberis educandis*, donde (cap. IX), a la inclinación que existía entonces a dejar a la juventud improvisar en su daño, se opone la opinión de que se la debe guiar para que no haga ni diga nada al azar; improvisar lleva a la ligereza, a sobrepasar la modesta proporción, y especialmente a una extrema charlatanería, y sólo se puede permitir como medio auxiliar, y en la edad adulta, en que la fuerza está bien asegurada.

Y se siguen componiendo hasta la época bizantina métodos de enseñanza *(Technai)*. Incluso al emperador Tiberio le es atribuida una de éstas; bajo Marco Aurelio escribió el famoso Hermógenes la suya; bajo

to ha ganado la tiranía, un Demóstenes después de Queronea, otro en el asunto de Hárpalo y otro que propone retirarse a las trirremes. Semejantes temas de Arístides y de Ptolomeo, *ibíd.*, p. 253 y s. y 259.

91. Cf. Hermógenes en Waltz. I, 44.

Gordiano, otra Gayano Arabio. Todavía bajo los emperadores Marciano y León, en la época en que Atila conmovía el mundo, escribió el rétor romano Lácares sobre el punto, la coma y el período, además de una antología retórica dispuesta por orden alfabético; fue maestro de muchos famosos discípulos, como Eustefio, Asterio y Nicolao, el cual, más tarde, fue su vez autor de una *Techne*;[92] justamente éstos, los últimos, eran los más celosos;[93] cuanto menos digna de leerse es la literatura por su contenido, más se acumulan obras de la retórica y el estilo.

La enseñanza mantuvo hasta la época bizantina en todas las ciudades un personal enorme de rétores que se consideraba como clase y había revalidado el nombre de sofista, y en la práctica debió de ser de manera que éstos enseñaban la gramática y también estaban provistos de los sistemas más corrientes de filosofía; ellos divulgaron entre los griegos lo que se requería saber y conocer de filosofía. En las localidades pequeñas debió de haber, en tiempos posteriores, muchos como aquel maestro de Estrabón, Aristodemo de Nisa, que daba dos cursos, por la mañana el de retórica, por la tarde el de gramática.[94]

Al gran depósito de los rétores griegos siguen después los romanos: Séneca *el Viejo*, Quintiliano, Rutilio Lupo, Áquila, Rufiniano, Rufino, Fortunatiano y otros.[95] Es infinito lo que se gastó también en la mitad latina del Imperio para asegurarse alguna influencia. Pero no podemos detenernos aquí en la explicación detallada

92. Suidas, en Westerm., 343 y 355.
93. En Suidas se dice s. u. Hermógenes que ya a los dieciocho o veinte años compuso estas obras «llenas de maravillas».
94. Estrabón, XIV, 1, 48, 650.
95. Muchos detalles da también Gelio.

de la parte que tenía la retórica en el arte de oír, de lo cual trata el libro de Plutarco *Sobre la recta manera de oír.*[96] Es bastante que nos hayamos asomado a una práctica en que la soberanía del discurso sobre todo lo demás era cosa admitida. Tiempo y fuerzas que ahora se gastan en el objeto del saber se consumían en el estudio de la forma, y esto incluso en los espíritus más escogidos, y los modelos de los ejercicios correspondientes que se nos han conservado en tan gran número de griegos y romanos demuestran con toda evidencia que la Antigüedad en este terreno se hallaba separada de nuestro tiempo por un profundo abismo en sus juicios. Pues si también se puede preguntar si el mundo

96. Plut., *Acerca del oír.* Trata de la buena manera de oír que había antes; y con esto no se refiere, desde luego, a la asamblea del pueblo o el tribunal, sino a la conferencia filosófica y retórica; pero, sin embargo, toma sus ejemplos de la vida corriente. Lo peor al escuchar es, según él, la envidia, que justamente odia sobre todo los discursos excelentes, precisamente lo que le debía alegrar, lo que pertenece al oyente. Ésta no deja oír al interesado, le ensordece y distrae, le pone furioso contra los demás oyentes que admiran, de manera que procura poner fin al discurso donde está lo mejor, sale huyendo del que alaba, se une a los que todo lo ven mal y hace comparaciones con algunos «jóvenes» que hubieran tratado el asunto mucho mejor y con más fuerza, etc. (Tal envidia nadie la atrae hoy día sobre sí.) A continuación se trata de la buena manera de oír. Se recomienda precaución y medida en la alabanza. Tan poca razón tiene el orgulloso que no da señal de sí y emplea mal lo que Pitágoras llama el fruto de la filosofía, «no admirarse de nada», como no se debe gastar aplausos inútiles, que son una imposición a los demás oyentes. A muchos oradores les basta ya la tranquila mirada del oyente, la cual no debería faltar en toda conferencia, incluso en las malas. Faltas de los oyentes son fruncir las cejas, gestos severos, hacer girar los ojos, encorvar el cuerpo, cruzar las piernas, hacerse señas y murmurar con el vecino, sonreír, bostezar, hacer visajes. Sobre las palabras para animar de que se trata a continuación y su relativa conveniencia, se encuentra también un pasaje importante en Gelio, v, 1.

actual prescinde tan fácilmente de la elocuencia porque se interesa mucho más en la cosa, también es verdad que materialmente no se toma ya la fatiga en este terreno que se tomaban los griegos. Y recordemos también la influencia de esta retórica con universal significación sobre el cristianismo. En el siglo IV y ya antes penetró en la Iglesia, y el celo retórico y dialéctico se apoderó de la dogmática y dio forma a las grandes y decisivas luchas, de las que dependieron los destinos de pueblos enteros, especialmente las acerca de la segunda persona de la Trinidad, de manera que sin aquélla nos resultarían inimaginables. Dialéctica y retórica son, junto al epigrama, lo último que siguió viviendo de la Antigüedad. Cuando el Estado, la gimnasia, el arte y hasta los restos de la filosofía, ya están en decadencia o en plena transformación, las lenguas griegas continúan moviéndose.

IV

LA LIBRE PERSONALIDAD

A la cuestión de cómo el Estado en la llamada época de oro se comportó con la ciencia y la investigación, se debería responder: las ha ignorado o mirado con enemistad. Una casta sabia, como ya se ha dicho, no la hubo nunca en Grecia, y la Polis no exigía de sus ciudadanos otra cosa que saber, y de todas las ideas que fueron extrañas a los griegos la más ajena de todas es que el Estado tuviera que fundar instituciones para esto. Ya la enseñanza de la juventud era abandonada en absoluto a la vida privada; los niños aprendían lo que se tenía por apropiado en su casa y en instituciones privadas; el Estado, ya bastante poderoso, pudo prescindir de la tiranía por la escuela. Por el contrario, la Polis a veces mataba o ahuyentaba a los sabios e investigadores, que habían producido junto a los poetas y artistas el alto nivel del pueblo, y como ya hemos visto antes,[1] había a veces un peligro para la investigación de la naturaleza si el mundo se explicaba como un sistema de fuerza y se hacía astronomía sobre los cuerpos celestes. Los procesos de asebia eran frecuentes y con peligro de muerte; pues la masa, a pesar de su escaso fanatismo activo, era fácil de llevar tan lejos, que llegaba a encontrar más «seguro» (por causa del rencor

1. Cf. p. 424 y s.

de los dioses) que se eliminase a un escéptico; la peligrosa denuncia en *Las nubes*, de Aristófanes, influyó todavía para la pérdida de Sócrates después de veinticuatro años. Y también era para el investigador y el filósofo un peligro, que mientras que él se apartaba de la Polis, ésta le siguiese, como Abdera a Demócrito, deseando la ciudad saber de él en qué había gastado su fortuna. Él mismo hubo de justificarse leyendo en público su gran *Diacosmos* y su obra *Sobre las cosas del Hades.*

Cuando de todas maneras se verificó la ruptura con el mito, la naturaleza hubo de entregar sus tesoros y se consiguieron grandes y magníficos resultados, por los cuales hay que dar las gracias a hombres en cuya actividad espiritual son inseparables investigación y filosofía. Hemos ya visto antes[2] qué concurrencia tuvieron una y otra cosa en la retórica. También aquí hay que preguntarse —y la pregunta está bien justificada en nuestro tiempo, que da tanta importancia a una ciencia exacta y precisa— si no hizo la competencia la especulación a la investigación precisa y no le quitó las fuerzas, mientras que, por otra parte, le señaló su tarea. Pero sobre todo esto ya no tenemos que haglar nosotros, sino que debemos aceptar que los griegos fueran como fuesen, y en ellos una y otra cosa se hacían la competencia dentro de la misma persona, y precisamente de manera que el primer período, el físico, es esencialmente el de los investigadores, mientras que el de la ética y la dialéctica más bien se puede llamar el de la actividad práctica y especulativa.[3] Largo tiempo fue cosa segura que nadie era sabio ni compilador, si no era el filósofo (y también los sofistas se daban por filósofos); Aristóteles fue el mayor sistemático y el mayor

2. Cf. p. 432 y s.
3. De la dialéctica, podía ser cuestionable si pertenecía más a la filosofía o a la retórica.

sabio; en la filosofía reposaba igualmente el conocimiento de toda verdad, incluso la material.

Pero la filosofía como tal prestó sus servicios a todo lo espiritual. El movimiento libre que consiguió para el pensamiento no sólo sirvió para toda investigación, sino que también en la vida exterior se desarrolló la libre personalidad, que es el ornato del investigador.

Nunca más ha podido volver a dar la libre ocupación con las cosas espirituales, sin oficio, sin relación obligada con el Estado o la religión, sin escuela oficial, semejante muestra de fuerza; sólo su aparición es un acontecimiento en la historia universal, con un efecto inmediato, personal, y en vida de los filósofos, casi nunca transmitido por libros. Unas enormes dotes especulativas de la nación se revelaron en esto, y una nueva potencia apareció en la vida griega.

Pero es decisivo para la aparición de la filosofía griega que individuos libres y con alguna doctrina o revelación sobresalieran; que aunque amenazados por procesos de asebia, no se sintieran ligados por ningún derecho que enlazase religión y Estado; que no existiese ningún clero a la manera de los sacerdotes egipcios, los magos y los caldeos, que pudiera oprimir en nombre de una doctrina preexistente y únicamente justificada. Después de Pitágoras ya no se volvió a decir nunca «él mismo lo dijo», sino que se mantuvo la filosofía fresca, apoyada continuamente en el talento y necesitada de expresión viva; la originalidad podía y debía ser mostrada.[4] Era, además, importante que hubiera

4. Muy especialmente característico para la independencia es también el «Conócete a ti mismo» délfico, y primero atribuido a Tales, que de todos los asiáticos únicamente los indios en todo caso habrían tenido. Sólo una religión tan inconsistente como la griega hizo posible el gran desarrollo de la psicología y antropología, y sólo así fue imaginable la ética socrática.

oyentes (ἀκουσταί, ἑταῖροι) y discípulos por causa de los cuales pudiera merecer la pena hacer de la cosa una profesión, a fin de que la doctrina, cuando la fisonomía del maestro era lo bastante poderosa, encontrase ulterior difusión mediante la transmisión a un sucesor (διάδοχος), que se convertía en jefe de la escuela. Que esta convivencia de un filósofo con sus partidarios predominó desde Pericles, mientras que antes no era corriente para los atenienses, lo muestra la caricatura que tenemos de esto en la «tienda de pensamiento» (φροντιστήριον) de *Las nubes*, de Aristófanes. Después hay que aludir aquí a la pluralidad de ciudades en las que se podía aparecer. Esparta, desde luego, mantuvo lejos a los filósofos, como a los oradores;[5] pero constituía una excepción. Por otra parte, los filósofos a los que Atenas debe su principado no son sólo atenienses, puesto que los sofistas vinieron de los más distintos puntos: Anaxágoras, de Clazómene; Aristóteles, de Estagira. En las ciudades había lugares donde podía uno presentarse o hablar con algunos o muchos: las ágoras, los períbolos de los templos, las estoas, los gimnasios, los bosques y jardines con sus exedras, etc. En la estoa Pecile, por ejemplo, que era famosísima por los frescos de Polignoto, enseñaba Zenón, cuyos partidarios tomaron su nombre de este sitio.[6] En ninguna parte, en Oriente, se podría haber hablado de tales ocasiones. Otros factores favorables eran el ocio que las polis presuponen en sus ciudadanos, la relativa facilidad de la vida en el Sur y la costumbre de hablar y escuchar, que ya existía en alto grado por el hábito de los tribunales. Una elocuencia natural se suponía por

5. Ateneo, XIII, 92.
6. Pero ésta fue por él purificada de sus sangrientos recuerdos de la época de los treinta tiranos. Dióg. Laercio, VII, I, 6.

sí misma, como también los comienzos de una retórica van paralelos a los de una filosofía.

Si añadimos a todo esto la pluralidad en competencia de los filósofos y sus doctrinas, el permanente agón que existía entre ellos y del que nos da una idea el patio en la casa de Calías al comienzo del *Protágoras*, comprenderemos que, por fortuna para la libre personalidad, ningún filósofo podía imponer a los demás su modo de pensar, sino que todos estaban unos junto a otros.

Así, la filosofía (a pesar de la conducta aberrante de Pitágoras) se convirtió en un elemento de la vida pública; junto a la ciencia con ella enlazada, y pronto bastante extensa —piénsese sólo en Demócrito—, era en muchos una doctrina pública, y en el pueblo griego se halló un porcentaje de hombres que se interesaban por este mundo de pensamiento y su expresión, es decir, que deseaban junto a la religión y la mitología todavía otro mundo espiritual.

A esta sensible sociedad le fueron ofrecidas sucesivamente para que las elaborara: las cosmogonías primitivas, la explicación jonia del mundo con las doctrinas de principios y elementos, fuerzas y átomos; junto a esto hubo orientaciones sobre lo ético y lo político, la reducción pitagórica del ser a números, la identidad eleática de Dios y mundo, la crítica heraclítea de la percepción por los sentidos, la doctrina del Ser, el «espíritu» de Anaxágoras, la doctrina platónica de las ideas, el comienzo de una dialéctica; y no sólo todo el pensar superior, sino también todo el saber, allí libre y plenamente insacerdotal, variado e ilimitado, está vivamente representado en cada momento por los filósofos. Mientras tanto aparece, cruzándose con la filosofía, la sofística, que hace valer puramente un conocimiento subjetivo, en el que se puede sostener lo contrapuesto con sospechosa aplicación al derecho y a la

moral. Todo queda entregado al arte de convencer, se forman la retórica y la lógica (esta última con ayuda de conclusiones capciosas); también los sofistas se ocupan en las mas diversas ramas de la ciencia y aparecen como maestros de las más variadas disciplinas del saber y de la habilidad; diversos conocimientos y una ilustración formal son, aunque sin profundidad, ampliados por ellos. Y por todas partes, durante dilatadas y en parte tardías escuelas, hay que tener en cuenta verdaderas personalidades y no simples escritores, y se puede uno dar cuenta de cómo las circunstancias de que estuvieran continuamente dependiendo del efecto personal de sus conversaciones debía de producir tales hombres y hacerlos progresivamente ganar conciencia de su personalidad. Es una de las más libres manifestaciones de la vida helénica el que a pesar de todo contacto con el Estado y con la vida pública, manteniéndose continuamente aparte de la retórica y de la mera práctica de la enseñanza, se orientara hacia la consideración libre e independiente de lo espiritual.

Estos filósofos helénicos desarrollaron una cualidad, y es la de que sabían ser pobres. Ya si se podía enseñar mediante pago fue una gran cuestión. En general se distinguían en la época antigua los filósofos propiamente tales de los sofistas por su gratuidad, pero el distingo sobre la filosofía asalariada (μισθωτὸς φιλοσοφία) llega hasta la época romana,[7] y lo mismo la duda

7. Varias escuelas que en teoría propugnaban una ética severa y semiascética se atraían hasta la época de Luciano las burlas por los honorarios que cobraban. Cf., entre otros pasajes, *Vitar. auct.*, 24, donde hay un discurso ridículo del estoico Crisipo. Ya Zenón había percibido honorarios. Aristipo, que había querido en vano pagar a Sócrates, decía que él recibía dinero, no para usarlo él, sino para que otros vieran cómo se debe gastar el dinero. En un proceso que tuvo contrató un rétor, puesto que también para un banquete se contrata un cocinero.

de si el sabio puede acumular capital (εἰ χρηματιεῖται ὁ σοφός). Esta pobreza voluntaria era naturalmente muy facilitada por el celibato, que predominaba mucho, y que ya encontramos en Tales, y en los posteriores (excepto Sócrates y Aristóteles, que quería ser enterrado con su Pythias) era cosa casi dada por supuesto; pues sólo la Estoa posterior declaró un deber del filósofo[8] el

8. Tales daba como razón, según Diógr. Laerc., I, 4, la φιλοτεκνία; pues los hijos le serían demasiado queridos como para que quisiera traerlos a este mundo. Cf., sobre esto, también Plutarco, *Sol.*, 6 y s., con el razonamiento de Plutarco. Si el matrimonio de Demócrito (fragm. 180) [Mullach] no era al cabo una leyenda, es cosa cuestionable; se casó con una mujer pequeña como mal menor. En el fragmento 185 [236 D.] advierte contra engendrar hijos, y en el 186 [A. 170 D.], lo mismo; y contra el matrimonio, por las muchas exigencias y porque el matrimonio distrae de cosas «más necesarias». Finalmente, en el fragm. 188 [277 D.] aconseja a los ricos la adopción, porque entonces se puede elegir. De Esquines socrático cuenta su parte contraria, en un discurso compuesto por Lisias (en Ateneo, XIII, 93 y 94), que había seducido a la esposa septuagenaria del mercader de ungüentos Hermeo, de manera que el marido y los hijos de ella se habían convertido en mendigos, y él, en cambio, de buhonero había pasado a mercader de ungüentos. (De buena gana querríamos saber lo que hay de verdad en todo ello.) La soltería era, desde luego, cosa consabida entre los cínicos, en los que la excepción (Crates e Hiparquia) se toma burlescamente. También en el megárico Estilpón el matrimonio se cita como algo especial (Diógr. Laerc., II, 12, 3); tuvo después una hija depravada. La historia que se cuenta de Menedemo, fundador de la escuela de Eretria (Diógr. Laer., II, 18, 3) permite concluir que el casarse era una excepción; cuando alguien preguntó si un hombre serio debe casarse, se hizo primero confirmar si era en serio, y después dijo que él mismo se había casado. De este matrimonio cuenta Diógenes (*ibíd.*, 14) cosas desde luego extrañas. De Epaminondas cuenta Plutarco (*Pelóp.*, 3) que, «dedicado desde el principio a la filosofía y a una vida solitaria», había hecho más llevadera su acostumbrada y heredada pobreza, mientras que Pelópidas se casó. Según Luciano, *Demónax*, 55, animaba Epicteto a Demónax al matrimonio, porque le está bien a un filósofo dejar a la Naturaleza otra persona en vez suya, cuando obtuvo la acertada respuesta: «Pues dame una de tus hijas.»

matrimonio. Y cuán grande era la independencia de la propiedad y el bienestar lo demuestra el gran número de filósofos que gastaban su fortuna o la ofrecían voluntariamente o de cualquier otra manera quedaban pobres por su propia voluntad. De Tales se cuenta la significativa anécdota de que, habiendo por su pobreza oído el reproche de que la filosofía era inútil, como por su ciencia preveía una buena cosecha, alquiló todas las almazaras de Mileto; cuando llegó la cosecha, alquiló las prensas a buen precio, hizo mucho dinero y probó que para los filósofos es fácil hacerse rico, sólo que no es éste el objeto de su esfuerzo. Jenófanes dice en su poema que hace sesenta y siete años que va errante continuamente por la tierra griega, y esta vida la emprendió a los veinticinco años.[9] Desde luego, había sido expulsado de Colofón; pero a tan duradera expatriación debe él desde luego haberse acomodado voluntariamente. En seguida Heráclito se aisló de la manera más despectiva de su real patria, de Éfeso, que, según su juicio, era enemigo de las gentes mejores. En relación con el hecho de que había despreciado su fortuna, decía de sí mismo: «Me he buscado a mí mismo», con lo que se nos recuerda el délfico «Conócete a ti mismo». Empédocles de Agrigento, que era distinguido, rico, generoso y amigo del interés general, despreciaba todas las dignidades y poderes del mundo. De ambiente semejante procedía Anaxágoras, pero también se apartó de los negocios de Clazómene y de la administración de su gran fortuna. Cuando alguien le preguntaba por qué uno ha de desear más bien ser que no ser, respondió: «Para mirar el cielo y el Universo».[10] Quizás él explicaba el cielo como su patria,

9. Sobre la avanzada edad de muchos filósofos, véanse los datos en Luciano, *Macrobii*, 18.
10. «De contemplar el cielo y el orden de todo el Uni-

y no se sentía sólo ciudadano de la tierra, sino del Universo, en un sentido muy particularmente amplio. En seguida de las guerras médicas se estableció en Atenas y trasplantó allí la filosofía, cuya sede y centro siguió siendo Atenas desde esta época. Todavía en la cárcel, donde le había llevado la acusación de asebia, escribía sobre la cuadratura del círculo.[11] Que también Demócrito dilapidó su herencia paterna para adquirir un inmenso saber, es cosa bien sabida. Si no es verdad, al menos bien inventada al cabo está la respuesta que Sócrates dio al rey Arquelao, que le quería invitar para «hacerlo rico»; le hizo decir que en Atenas se tenían por un óbolo cuatro medidas (χοίνικες) de grano, y que las fuentes daban agua gratis.

Los primeros filósofos y sabios son todavía, con excepciones como Heráclito, consejeros y ciudadanos de ciudades determinadas, como antaño los siete sabios; por el contrario, los posteriores tratan del Estado en sí, escriben políticas y utopías y no se preocupan más en la mayoría de los casos, de la polis concreta, en la que viven;[12] el pensamiento les ofrece una felicidad interior, que es independiente del Estado inseguro, un refu-

verso.» Según Plutarco, *Pericles,* 16, abandonó su casa y dejó su campo inculto «por entusiasmo y grandeza de espíritu». Desde luego, una vez que se hizo pobre quedó satisfecho cuando Pericles, que hacía tiempo no le había considerado, se hizo cargo de él.

11. Plut., *Oe exil.,* al fin.

12. Sobre las excepciones a la απολιτεία de los filósofos, el pasaje principal es Plut., *Adu. Colotem,* 32, donde se hallan juntas cosas seguras y otras sumamente dudosas. Con el cumplimiento de los deberes guerreros no se habrá podido hacer mucho Estado con los filósofos; en otro caso se sabía algo de esto. Luciano, *Paras.,* 43, dice que no se sabe de ningún filósofo que haya caído en una batalla. O no iban a ellas, o todos se escapaban. Antístenes, Diógenes, Crates, Zenón, Esquines, Aristóteles, nunca debieron de ver una batalla. Se añade incluso una sospecha sobre la conducta que Sócrates observó en la guerra.

gio, como lo fue la religión en la época cristiana. Pero el mundo es para el sabio cosa extraña, la vida una posada, el cuerpo una tumba; de aquí la resignación contra la pobreza, el destierro y otros golpes del destino.[13] Exteriormente se manifiesta la emancipación frente a su patria en los viajes de los filósofos, que en parte son viajes de estudio, en parte se emprenden con el fin de enseñar en distintos lugares. Sólo Sócrates no tuvo ninguna necesidad de cambiar de sitio.[14]

Además, pretenden ser personas originales, y a Sócrates se le ha llamado mucho tiempo un tipo raro —es decir, que conducen su vida cada uno de una manera y se consideran soberanos espiritualmente—. Cada uno recomienda a sus oyentes o a los humanos en general hacerse intelectualmente independientes de sí, y los éticos, desde Sócrates, desean hacerlos «mejores» o «excelentes»[15] (βελτίους, καλοὺς κἀγαθούς), lo cual no pretendía entonces ningún sacerdote; pronto dominaron para sus fines asimismo la elocuencia, entonces omnipotente. Con todo esto se formó también un grado no pequeño de estimación propia, y se conservan de los filósofos expresiones de conciencia propia, que hoy día serían mal vistas en cualquier persona. Qué no dice Demócrito: «Yo he aprendido también en la geometría tanto como cualquier egipcio», a continuación de lo cual relata todas sus habilidades y cuánto tiempo ha gastado en ellas. O léanse los versos en que Epicarmo proclama

13. A esto corresponde también que Zenón de Elea sufriera muerte soportando martirio después de haber intentado en vano liberar a Elea de un tirano.

14. Cf. sobre los viajes *supra*, p. 409, n. 19. Por lo menos, en general, son atestiguados pronto los grandes viajes de Demócrito por Teofrasto en Eliano, *Var. his.*, IV, 20. Eliano da noticias también especialmente de viajes de caldeos, magos y sofistas indios.

15. Dióg. Laerc., II, 6, 2.

lo imperecedero de su doctrina.[16] Empédocles, que además de filósofo era un altanero milagrero, dejó ver después una asombrosa vanidad, entrando en las ciudades con corona de oro en la cabeza y cintas sacerdotales délficas en las manos, deseando que se formara sobre él la opinión de que era un dios,[17] y el pensamiento de la propia perfección parece llevado hasta la locura cuando alguien se considera como un animal maravilloso (θερίον). Si esta conciencia de sí resulta herida, cuando, por ejemplo, un filósofo no puede resolver un sofisma, puede suceder que se marche a su casa, escriba una composición sobre el tema y se mate después.[18]

Sin embargo, también aparecen rasgos de independencia frente a los juicios del mundo en los filósofos. Ante todo, se cuenta de Demócrito que con toda su conciencia del propio valer tuvo el deseo de permanecer oculto.[19] Es verdad que fue a Atenas, pero no se esforzó, porque despreciaba los honores exteriores, en ser conocido, y supo de Sócrates, que era un año más joven, pero no fue conocido por él. Epicuro después, como es sabido, aconsejó a sus amigos precisamente la vida en el silencio (λάθε βιώσας).

Pero esto no debía de ser tan fácil en ciertas circunstancias; pues también el mérito personal en otros aparece enormemente grande, y ya desde el principio. Entre los jonios puede, desde luego, haber sido honrado más el saber que el pensar; pero, de todas maneras, eran personalidades sorprendentes y conocidísimas,

16. Dióg. Laerc., III, 1, 12.
17. Suidas, en Westermann, p. 418.
18. Dióg. Laerc., II, 11, 1. Ya un discípulo de Pitágoras se mató por causa de una palabra dura que éste le dijo. Plut., *Quom. adulat.*, 32.
19. Eliano, *Var. hist.*, IV, 20. Dióg. Laerc., IX, 7, 5.

y desde Tales hasta Bías intervinieron en la política. En Atenas esta intervención se hace depender ora más del saber (así, entre otros, con los sofistas), ora más de la ética, psicología y saber especulativo; la casa más elegante, la de Calias, es un torbellino de una y otra clase. Ya el enorme odio con el que se hace oposición a Anaxágoras y a otros demuestra mucho menos el celo religioso ateniense que la envidia social por un mérito y un atractivo excepcionales.[20] Frente a Platón y Aristóteles la veneración fue tan grande, que los discípulos imitaban de aquél la actitud encorvada, de éste un defecto de pronunciación.[21] Pero desde Alejandro viene con la ruina creciente de la Polis el tiempo en que diadocos, hetairas y filósofos son las personalidades notorias, y en el siglo II lo siguen siendo sólo los filósofos, que en esta época más tardía, con todo su pensar e investigar, se mezclan en alto grado en la política, incluso en el ágora, y a la vez representan lo que ahora son publicidad y prensa. Son celebridades cuando ya a ningún poeta la escena, ni cómica ni trágica, le llevaba a la celebridad —en todo caso ya no se les señalaba en la calle[22]— y cuando los artistas, por ejemplo, todos los de Pérgamo, pudieron quedar anónimos.

20. En tiempos de Diógenes se iba a Atenas para estudiar la vida de allí, pero se era retenido por la filosofía, como Filisco de Egina (el que después le enseñó a Alejandro las γράμματα) cuando oyó a Diógenes. Su padre le envió a su hermano, y a éste le pasó lo mismo; entonces vino el padre, y también se volvió filósofo. (Si se hicieron cínicos y ya eran ellos pobres, la cosa se comprende mucho mejor. Serían en Atenas tres mendigos más.) Suidas, s. u. Philiskos.

21. Plut., *Quom. adulat.*, 9.

22. Cuando, alrededor del 300, Estilpón estaba en Atenas, atraía la atención de la gente sobre sí; ésta salía de los talleres para verle, y alguien le dijo: «Se te admira como a una fiera». «No —dijo Estilpión—, sino como a un hombre auténtico.» Diόg. Laercio, II, 12, 6.

Y como la nación les dedicaba cada vez mayor atención, y se caracterizaba por su personalidad y sus doctrinas, se llegó muy pronto a escribir historias de los filósofos y de sus ideas,[23] y finalmente toda una erudición sudó bajo la tarea de establecer exactamente la sucesión de las escuelas y de los filósofos dentro de éstas (las διαδοχαί) y hacer la lista de los filosofemas; el eco de todo esto es Diógenes Laercio. Y por consecuencia, toda una extensa rama de la moderna historiología ha podido ocuparse en la fundamentación y exposición de la filosofía griega y a la vez poner en parte de este tema un valor bastante mayor del que merecía en realidad. Pues en algunos de estos filósofos no es mucho lo que se puede sacar, y por uno nuevo que sólo ofreciera tan poco nadie se preocuparía. Queremos también citar aquí una gran limitación de esta filosofía, por causa de la cual debería de tener pretensiones más modestas: el gran problema de la necesidad y libertad del obrar humano es rozado alguna vez, cuando, por ejemplo, Aristóteles una vez habla de la falta de libertad de la voluntad pretendidamente supuesta por Sócrates, para encarecer en seguida su libertad;[24] pero en conjunto se quedan y descansan en la vacilación de la idea vulgar; el antiguo fatalismo popular con su Moira puede tener la culpa de que ellos nunca se pronunciaran sobre esto de una manera concluyente. Hemos de

23. Dióg. Laerc., II, 6, 3, dice ya de Jenofonte que fue el primero que escribió ἱστορίας φιλοσόφων. Y entonces, cuando la física había alcanzado una precoz altura con Anaxágoras, y en contraposición a ésta la ética estaba empezando, fue esto posible.

24. *Mgna mor.*, I, 9. Sobre la doctrina de Demócrito acerca de la ἀνάγκη, véase anteriormente, p. 426. Cf. también Plutarco, *De la fortuna*, donde, según la opinión vulgar, todo el bien y el mal es quitado a la τύχη y atribuido a la virtud y al vicio.

conceder que la verdadera e insuperable grandeza del griego fueron sus mitos; algo como su filosofía lo hubieran producido ciertamente los modernos; el mito, no.

Pero no nos interesa tanto ver cuánto progresaron los griegos en la filosofía como hasta dónde llegó la filosofía con ellos. Lo importante, desde el punto de vista históricocultural, no es el grado «de verdad objetiva» que debieron o pudieron haber alcanzado los filósofos griegos, sino la aptitud de los griegos para la verdad y la existencia de la filosofía como elemento de la vida griega. Lo decisivo y notable en ella es el levantamiento *de una clase de hombres libres e independientes* en medio de la ciudad despótica. Los filósofos no se convierten en empleados ni funcionarios suyos; se escapan de ella, como hemos visto, por la pobreza y la privación, y frente a la Polis, los negocios[25] y los discursos, la libre personalidad salva la fuerza y la posibilidad de la contemplación.

* * *

Renunciamos para esta exposición absolutamente al contenido de la filosofía griega, para dedicarnos en cambio a la consideración de la *libre personalidad, tal como* se presenta en cada caso en el período ético y dialéctico, y comenzamos con la gran figura original de Sócrates.

Sócrates (469-399) es junto al Ulises mítico el heleno más conocido y, considerado a primera luz, la primera personalidad de toda la historia universal de la que estamos informados con bastante detalle, y no, desde luego, sobre los pormenores de su vida (en especial la anterior), sino sobre su manera de ser. Esta notable figura que se planta en el medio de Atenas y desde allí

25. La libre personalidad se había hecho llamar, en el siglo v, al menos, *haraganería*. Cf. Aristóf., *Nubes*, 331 y s.

ejerce sobre todo el mundo el mayor influjo, era, no sólo un modelo de piedad, dominio de sí, desinterés y firmeza de carácter, sino un hombre sumamente especial, y como tal influyó; un hombre de esta clase, dice Platón,[26] nunca ha existido; todos los grandes hombres de la época actual se pueden comparar con un hombre del pasado; el único con quien no puede hacerse es Sócrates. Sorprendente por el extremado contraste de su exterior y su interior, pobre y viviendo sin necesidad de los socorros de sus amigos,[27] se pasaba el día, desde la mañana a la noche, en el ágora, en gimnasios y talleres, también en fiestas y banquetes, enseñando, educando, desarrollando mayéuticamente, aconsejando, advirtiendo irónico y burlón, conciliando, etc., en diálogo sobre todo lo imaginable. Ninguna cátedra, ningún asiento (en un pórtico), ninguna hora fija le sujetaba, sino que filosofaba jugando, como venía a cuento, y siempre que se ofrecía ocasión.[28] También, en contraposición a los otros filósofos, trataba con cualquiera y llevaba su sabiduría a la calle, pues en él no era sistema, sino modo de pensar; encontramos en él la mayor popularización del pensamiento sobre lo general que nunca se ha intentado. Al mismo tiempo era el más fiel ciudadano y guerrero,[29] aunque sin participación activa en el Estado; de la educación de la juventud esperaba la salva-

26. Plt., *Symp.*, 221, c y s. Sobre todo, la descripción entera que allí hace Alcibíades a partir de 215 es importantísima.

27. Que él viviera de una contribución general de sus discípulos es una suposición general en Séneca, *De benef.*, I, 8. Quintiliano, XII, 7, 9, dice: *cum et Socrati collatum sit ad uictum.* Según Dióg. Laerc., II, 8, 4, tenía a los más distinguidos atenienses de ταμίαι.

28. Plut., *An seni*, 26.

29. Ateneo, V, 95, niega las campañas y hechos heroicos de Sócrates con crítica bastante violenta, pero que no convence. Cf. también el ya citado pasaje: Luciano, *Parasit.*, 43.

ción del Estado; su único puesto oficial fue, como se sabe, el de prítano, en 406, pues como se sabe que en el proceso de los generales se hizo cargo de los acusados; por lo demás, él y los suyos hicieron crítica del Estado y en general le huían.[30]

Ante todo, renuncia al saber propiamente tal. No quiere comunicar conocimientos (μαθήματα) como hacen los sofistas, y su famoso «no saber» es esencialmente una burla contra éstos.[31] También en la *Apología* platónica le repugna la confusión con Anaxágoras (26 de) y llama absurdas (ἄτοπα) a las opiniones de éste de que el Sol sea una piedra y la Luna una Tierra. Que Aristófanes, en *Las nubes*, acumule sobre él impiedad anaxagórica y pérfida sofística es una brutal injusticia, que sólo es explicable porque ya entonces (423) existía en-

30. También se mostró Sócrates independiente frente a Critias, cuando, a pesar del mandato de éste, no ayudó a encarcelar al salaminio León. Saca él, Plat., *Apol.*, 32, de los peligros de esta independencia, la conclusión de que no habría llegado a viejo si con este modo de pensar se hubiera dedicado a la política. Por el contrario, es sospechosa la anécdota que trae Diodoro, xiv, 5, según la cual quiso salvar con dos discípulos a Terámenes. Sus burlas sobre la elección democrática por suertes para los puestos del Estado, en Jenof., *Mem.*, i, 2, 9; sobre la elevación de los más incapaces al cargo de estratego, *ibíd.*, iii, 5, 21. Sin embargo, reprocha, por ejemplo, a Cármides, que se esfuerza en hacerse bienquisto al demos y en preocuparse por los negocios de la ciudad; *ibíd.*, iii, 7. Un diálogo parecido con Alcibíades, que teme al demos y Sócrates le hace notar que al fin está compuesto por individuos que en sí son para él despreciables, lo trae Eliano, *Var. hist.*, ii, 1.

31. El auténtico (jenofontíaco) Sócrates rechaza las μαθήματα, porque no contribuyen en nada a hacer bueno y feliz, y se burla especialmente de la física (*Mem.*, i, 1, 11 y siguientes); el platónico, por el contrario, habla sobre música, física y geometría, lo que ya Aulio Gelio hace notar (xiv, 3). Sin embargo, el platónico asimismo subraya en la *Apología* (33 a b) que nunca ha sido διδάσκαλος de nadie y que a nadie ha enseñado un μάθημα.

tre los atenienses una inmensa enemiga contra él.[32] Pero abandonando las matemáticas y la investigación de la naturaleza, busca, en cambio, despertar la conciencia ética, difícil empresa, en la que entró con su propia genialidad. Sobre el fundamento recién logrado de esta conciencia, se levanta su doctrina de las virtudes; también la conciencia de Dios y la fe en la inmortalidad y responsabilidad son demostradas como realidades de la misma, y así, saber, querer y creer entran en una relación que todavía no habían tenido nunca.[33] Su manera fundamental de ver es optimista. Cree en la bondad de los dioses creadores y conservadores y desarrolla estos pensamientos teológicamente, de manera que suena marcadamente a un monoteísmo velado apenas por la pluralidad.[34] En el método dialéctico y lógico que empleaba para sus explicaciones podían los sofistas haberle precedido y haber dado un impulso del que él podía aprovecharse, pero lo tiene en toda su pureza él solo; ya Platón parece haber vuelto poco a poco al método acroamático, a «enseñar». Así se reunía Sócrates en su Atenas, que él no abandonó casi nunca, con la gente por las calles y caminos.[35] En un sentido verdaderamente

32. Sobre *Las nubes*, cf. anteriormente, p. 373. Sócrates dice allí, entre otras cosas, que los dioses no tienen para él ningún valor; adora al aire, el éter, las nubes; niega a Zeus y se burla especialmente de los que creen que Zeus hiere con su rayo a los perjuros. Después de procesos como el de Anaxágoras, tal cosa era imposible que fuese innocua, y una vez (830), con la denominación de «Melio», Sócrates es envuelto en la misma condenación que Diágoras. Por otra parte, Aristófanes, como los demás cómicos, no alude a ciertas cosas que Platón trae y que se hubieran podido volver contra Sócrates. Cf. Ateneo, V, 61.

33. Cf. sobre la ética socrática Curtius, *Gr. Gesch.*, III, p. 100 y s.

34. Cf. especialmente Jenof., *Mem.*, I, 4; IV, 3.

35. Incluso con los jóvenes que por la noche le persiguieron con antorchas, como si fueran Erinias. Eliano, *Var. hist.*, IX, 29.

laudable, para hacerlos mejores, los detenía en la calle para preguntarles, contradecirles y poner en limpio sus principios. El modo con que él actuaba lo reproducirá el Sócrates platónico bastante bien: después que el oyente (es decir, principiante) mantiene con tenacidad su opinión de importancia subordinada, solía hacerle volverse atrás con una consideración más profunda; desde luego, a veces sólo para confundirlos y dejarlos allí, con lo cual quería excitarles a seguir pensando. De cómo este sofista al servicio del bien entusiasmaba a sus amigos nos da una idea el discurso de Alcibíades en el *Banquete* platónico, el cual, junto a las *Memorables* de Jenofonte y la *Apología* de Platón, son la información más importante acerca de él.[36] Por el contrario, no se debe uno admirar lo más mínimo sobre la enemistad de todos los individuos y partidos que le alcanzó con el tiempo. Ya el corregir es cosa que los hombres no siempre miran bien, pues todo el mundo piensa que él es lo bastante bueno para su posición, y como dejaba confusas a las gentes para en seguida abandonarlas de nuevo a sí mismas, a muchos debía necesariamente parecerles demasiado sutil, y provocaría que se le confundiera con los más viles sofistas. Muy sospechosa sigue siendo para nosotros la importancia que él concedía a la pregunta de Querefón en el entonces muy desacreditado Delfos, consulta en cuya respuesta la Pitia se

36. Desde luego, hay que guardarse de creerlo todo, especialmente en el autorretrato de Alcibíades. Por lo que se refiere a la *Apología*, puede, según nuestro pensamiento, contener sólo cosas notorias, de las que estuvieran convencidos todos los que conocían a Sócrates. Sobre la influencia del sabio en sus enemigos, cf. Steinhart (Müller y St., VIII, p. 28): «Hipias, Protágoras, Gorgias y Polo sintieron, cada uno a su modo, la ensordecedora fuerza que salía de la dialéctica de Sócrates, que Menón compara con la electricidad del escalofrío, aun cuando ellos procurasen disimular su situación interrumpiendo el diálogo y diciendo palabras injuriosas.»

expresó prudentemente en un sentido meramente negativo: «Nadie es más sabio que Sócrates».[37] Él mismo exponía la afirmación del dios desde luego modestamente: «Apolo ha querido declarar sabio a aquel que como Sócrates, vea la invalidez de la sabiduría humana». Pero mientras iba tratando con gentes de todas las clases y a cada uno de los que entendían algo en alguna facultad les demostraba que por lo demás no eran sabios, debió de atraerse la enemistad de muchas personas útiles y activas. Aparte de que quien habla continuamente así, aunque fuera Sócrates, no siempre puede hablar sabiamente, y aburría a la gente con sus eternas comparaciones,[38] se servía para su «convencer», preferentemente, de la ironía, y ésta, como siempre tiene la pretensión de la superioridad, nunca ha gustado, y se añade todavía a esto que ironizaba sobre sus víctimas en presencia de gente joven, que debía de sonreírse de *ellos*[39] *y que se lo imitaban; de esta manera* no se hacen amigos bajo el Sol.

En su apología acentúa de la manera más marcada su vocación divina frente a los atenienses, procurando llevarles al ánimo que ya su abandono de la propia casa no se podría explicar de modo humano;[40] también se

37. Cf. tomo II, p. 416.
38. Platón, *Symp.*, 221 e: «Habla de burros de carga y broncistas y zapateros y curtidores (falta sólo el timonel), y parece que siempre dice lo mismo con los mismos medios; de manera que cualquier ignorante y necio puede reírse de sus discursos». En los diálogos platónicos espurios, la conducción dialéctica a través de todos los oficios para demostrar algo general, todavía se exagera más. En el *Hiparco*, por ejemplo, hay hasta siete de aquéllos. Con la preparación dialéctica se pierde, especialmente en Platón, mucho tiempo y aliento.
39. Εστι γάρ ούκ ἀνδρές, dice en la *Apol. platónica*, 33 c. Un asceta cristiano habría tenido esta ironía socrática por el más impenitente orgullo.
40. *Ibíd.*, 31 b.

refugia en el demonio especial que le es propio, es decir, la voz divina que en la vida se le presenta aquí y allá en el camino haciéndole advertencias.[41] Sólo tememos que con esta invocación de una inspiración divina debió, a los ojos de sus conciudadanos, quedar equiparado a un adivino cualquiera. De todas estas cosas cada ateniense creía entonces lo que quería; pero hacia la época del proceso, el espíritu dominante era ciertamente el del desengaño general sobre todas las cosas.

A Sócrates se le insultó[42] y al fin se le dio muerte; mas parece que nadie tuvo la suficiente ironía para simplemente dejarle en paz; con la suya podía él dejar parados a todos. Y él fue dando vueltas a todo el mundo con su continuo ir molestando en una época en que ya las gentes notables (nótese que las mismas que le rodeaban) vivían en permanente estado de sitio por los sicofantes y otros órganos de la Polis, y que en determinadas circunstancias podían ser poco más sensibles para esta ironía. El efecto puede haber sido poco a poco el de que todo el mundo se marchara en cuanto le vieran asomar por una esquina, y, al final, a todos los tenía en contra suya: los sacerdotes, los partidarios de la democracia restablecida,[43] que no le perdonaban que hubieran sido de sus discípulos varios de los oligarcas,

41. Sobre este demonio, cf. Zeller, en Pauly, VI, 1242. Toda clase de anécdotas da sobre él Plut., *De genio Socr.*, 10 y s. y 20; algunas historias ridículas puestas en boca del mismo Sócrates, que fue advertido de hacer algo por las voces de otros, se hallan en el *Tages* (seudo) platónico, 128 y s. Cf. también Cic., *De diuin.*, I, 54.

42. Los contrarios propiamente dichos (los sofistas), los hace primero Platón ponerse groseros.

43. El acusador principal fue Ánitos, hombre de clase baja, pero no insignificante como general y político, e incluso (Jenof., *Helén.*, II, 3, 42) citado junto a Trasíbulo. Después del restablecimiento de la constitución era muy influyente (Isócr., XVIII, 23).

los sofistas y los respetables enemigos de los sofistas, patriotas de vieja cepa. Cuando un mordisco de la Polis le llegó al cuello, mientras que de los otros se reunieron tres para la acusación, nadie, con excepción de su pequeño grupo, se puso a defenderle. Y que entre los ciudadanos no se produjera ningún movimiento en favor suyo muestra que él había molestado a los atenienses (y también a muchos de los mejores); además, desde los terribles días de Egospótamos, sin duda que la gente se habría hecho más indiferente al destino de los demás, y bastantes cuidados tendría cada uno con defenderse y ayudarse de la manera que pudiera. Pero Sócrates deseaba la muerte, aunque en el *Fedón* de Platón (61 y sig.) desaprueba el suicidio. Todo su proceso presenta la imagen de la más alta soberanía personal en la plena legalidad, y es verdaderamente grandioso el final de su discurso de defensa. Que para él, si el juicio le hubiera condenado a destierro, la permanencia en una ciudad que no le hubiese hecho caso habría sido lo más duro, lo podemos creer sin el menor asomo de duda.[44]

En el ser y el destino de Sócrates mucha parte resulta clara cuando se le imagina trasladado a esta época. En primer lugar le odiarían todos los que ganan dinero, pero también los que trabajan por conciencia del deber apenas le hubieran tenido simpatía; el populacho le amaría justamente en la medida en que él incomodase a gente bien considerada; los poderosos e influyentes

44. La suerte ulterior de los tres acusadores, de la que trata Plut., *De inuid. et odio*, 6, puede bien haber sido mala, pues en Atenas le iba mal a mucha gente pública. Pero también en el caso de que hubieran llegado al fin de sus días en la mayor felicidad, se les habría inventado un mal fin. Tan de prisa no pudo llegar el cambio en la asamblea del pueblo, pues con la estatua que se le puso por el Estado pasó tiempo hasta la época de Lisipo; fue colocada en el Pompeón.

se reirían de él ; la gente religiosa le echaría en cara una conciencia más profunda de culpa y purificación, mientras que los criminales serían para él completamente inaccesibles. El tanto por ciento de gente accesible para él hubiera sido mínimo, casi a punto de desaparecer, y nadie le hubiera permitido su autoglorificación (que aparece especialmente en la *Apología* de Jenofonte y en el *Banquete*).

De todos modos, él era para la Atenas de entonces una figura incomparablemente extraña; dejó una imagen tremenda y se convirtió en un ideal de la vida helénica; siempre siguió siendo un punto quicial en el mundo ático, y la libre personalidad queda en él caracterizada de la manera más sublime.

* * *

El más alto nivel de la libre personalidad lo hallamos en los cínicos, cuya escuela había sido fundada por Antístenes, un seguidor de Sócrates, en el gimnasio de Cinosarges, y de este lugar habían tomado su nombre.[45] Éstos, ante todo, no deseaban hacer a los hombres mejores, y así tampoco se hicieron tan odiados como Sócrates, que con esto se había echado encima en la impenitente Atenas a grandes y chicos. Si ésta fue una verdadera secta filosófica y no más bien un mero modo de vivir[46] (ἔνστασις βίου), puede quedar sin determinar; en todo caso, despreciaron la lógica y la física y se limitaban a la ética, y en ésta era su proposi-

45. Ya Antístenes se llamaba a sí mismo ἁπλοκύων o fue llamado así. Llevó ya el manto filosófico (tribón), y doblado, además de barba, bastón y alforja. Por lo demás, también en Sócrates se nos presenta el cidateniense Aristodemo como «descalzo siempre». Platón, *Symp.*, 173 b.
46. La primero lo supone Diόg. La., VI, 9, 3.

ción principal que la virtud es enseñable y no se puede perder,[47] y como virtud principal estimaban la falta de necesidades, el desprecio del placer y el endurecimiento contra el dolor. «El afán es lo bueno», decía Antístenes; todo lo demás le era indiferente (ἀδιάφορον).

La falta de necesidades se la procura a ellos, ante todo, el desprecio de la Polis, del Estado en particular, cuya vida crítica son ellos. Se puede opinar con Schwegler[48] que en la emancipación de los deberes y barreras de la común vida humana hay un nuevo egoísmo, y de todas maneras ellos, que se colocaban a sí mismos allende lo social, no podían pregonar teorías sociales.[49] Por tanto, la apolítica es un rasgo general de los filósofos[50] y la reacción natural contra el despotismo de la Polis. Al sacudirse ésta «respiraron —según dice Bruno Bauer— los filósofos, y fue como si les quitaran una montaña del pecho». Por esto se sentía un Diógenes ciudadano del mundo y así se nombraba a la pregunta acerca de su patria;[51] también se podía él gloriar con gran satisfacción de que sobre él habían sobrevenido todas las maldiciones trágicas, y de que estaba «sin ciudad, sin casa, privado de patria,

47. Esta indefectibilidad de la virtud recuerda a la Grecia de los calvinistas.

48. *Gesch. d. gr. Philos.*, p. 134. En todo caso, Diógenes estuvo en Queronea, pero fue ya antes de la batalla apresado por una patrulla. Preguntándole Filipo por qué había él ido con el ejército, dijo: «Para ver tu insaciabilidad». Diόg. Laerc., VI, 2, 6. Debió de haber tenido asimismo una gran admiración por Esparta. Pero sobre que también dejara actuar a su lengua contra espartanos, cf. Eliano, *Var. hist.*, IX, 28, 34.

49. V. Schwegler, *loc. cit.* Sus teorías las continuaron más tarde los estoicos; pero ya Diógenes contrapuso (Diόg. Laerc., VI, 2, 6) «a la fortuna, el valor; a la ley, la naturaleza; al sentimiento, la razón»; enseñó la comunidad de mujeres e hijos y ridiculizó nobleza, rango, etc.

50. Cf. p. 498.

51. Diόg. Laer., VI, 2, 6.

mendigo y hombre errabundo que vivía de la mano a la boca»,[52] y ya su predecesor Antístenes se había permitido todos los sarcasmos sobre la ciudadanía de un lugar determinado y sobre la democracia.[53]

En lugar de una doctrina propiamente tal sobre los cínicos nos ha sido transmitida una masa de anécdotas y rasgos particulares, que en cada caso pueden ser, en gran parte, inventados, pero que dan un justo reflejo de la imagen general de la escuela. Éste es particularmente el caso con la figura principal, DIÓGENES DE SÍNOPE, el «Sócrates vuelto loco», como le llamaba Platón. Parece que había sido desterrado de su patria a consecuencia de una falsificación de moneda que hicieron él mismo y su padre.[54] No hace falta creer esto mucho; pero que su modo de ser se desarrollara mediante una fuerte ruptura con el pasado, no parece inverosímil. Vivió en adelante, ya en Atenas, ya en Corinto, ya en Tebas, y comparó estos viajes suyos con el cambio de residencia que el gran Rey hacía tres veces al año; pero en Atenas, que ya cuando él vino era una potencia plenamente quebrantada, pronto fue estimado

52. *Ibíd.*, § 38. Una variante: Eliano, *Var. hist.*, III, 29. El tebano Crates se daba a sí mismo el nombre de conciudadano de Diógenes, porque no había por dónde entrarla a éste de envidia. Diόg. Laerc., VI, 5, II.

53. Cuando se le echaba en cara su madre tracia decía que también la madre de los dioses era una frigia; y si los atenienses se gloriaban de haber brotado de su tierra (ser γηγενεῖς), compartían este honor con los caracoles y langostas; las ciudades se hundían porque no sabían distinguir los ciudadanos viles de los dignos. De las elecciones de general por votación pensaba que los atenienses, por acuerdo del pueblo, podían declarar caballo al asno; ya cuando le celebraban a él muchos preguntó: «¿Pues qué he hecho yo de mal?»

54. Su biografía la da Diόg. Laerc., VI, 2, I, § 20 y s. Cuando alguien le echó en cara su destierro, dijo: «Pues por eso me he hecho filósofo»; y cuando se le dijo: «Los de Sínope te han condenado a destierro», respondió: «Y yo a ellos a quedarse en casa»

y anidó allí en su famoso tonel junto al Metroón;[55] y todo el mundo se reía cuando él reprendía al mundo en pleno; casi parece que en él se quiso tener, porque ya no existía la comedia antigua, una lengua terriblemente mala. Época verdaderamente curiosa es aquella en que él, ya hombre viejo, fue apresado por el pirata Escirtalo y vendido en Corinto a un cierto Xeníades.[56] En casa de éste, a quien en seguida se presentó como al «señor», permaneció y rechazó cuando allegados (οἰκεῖοι) y amigos le quisieron rescatar, probablemente porque a su modo no le iba mal. También Xeníades encontró que con él «había venido a casa una buena divinidad», y le hizo educador de sus hijos, a los que instruyó como gimnastas, pero también les dotó de una buena educación literaria, pues parece que mientras declaró inútiles música, geometría y astronomía, y despreciaba el arte por los altos precios que se pagaban por una estatua,[57] a diferencia de otros cínicos, parece que no la despreció.[58] Que entre tanto también fuera una vez a Olimpia, es posible; pero, en todo caso, se pensaba que él debió de ir allá y manifestarse a su manera.[59] Todavía alcanzó a conocer la historia de Hárpalo y manifestó que Hárpalo, mientras seguía viviendo con sus riquezas, servía de testigo en contra de los dioses;[60] parece

55. Cuando un chico rompió su tonel (esto es, una de aquellas ánforas gigantescas en las que un hombre casi puede estar de pie), le dieron uno nuevo.
56. Éste, desde luego, por la fama ateniense de Diógenes, debe de haber sabido bien a quién compraba.
57. Diόg. Laerc., VI, 2, 8; 2, 6.
58. Antístenes pensaba que los que nacen sabios no debían aprender letras para no confundirse con las opiniones de otros.
59. Según Eliano, *Var. hist.*, IX, 34, vio allí jóvenes rodios muy bien adornados, y les dijo, riendo: «Esto es locura»; y después vio lacedemonios con vestidos viles y sucios y dijo: «Esto es otra locura».
60. Cic., *De nat. de or.*, III, 34, 83. ¿Dudaba de la existencia o de la justicia de los dioses?

que murió en el mismo día en que Alejandro moría en Babilonia, y mediante la retención del aliento; los que le hallaron muerto en el gimnasio de Craneon, fuera de Corinto, supieron en seguida que había hecho esto «para escapar al resto de la vida». Los hijos de Xeníades, de cuya protección, en la medida en que él podía aceptarla, parece haber vivido realmente, le dieron sepultura.

El sistema de Diógenes puede haber sido poco; lo que le coloca en la extrema vanguardia de la filosofía griega, e incluso de toda la vida griega, es el desprecio práctico del mundo, la libertad frente al Estado, los hombres, las necesidades y especialmente los pensamientos, el profundo pesimismo práctico (que en él era conciliable con optimismo teórico).[61] A desgraciados, por ejemplo, rétores que estaban a la caza de la fama, los llamaba, en vez de «tres veces infelices» (τρισαθλίους), «tres veces hombres» (τρισανθρώπους); y, como de la gloria, tampoco de otras cosas quería saber nada: del matrimonio, por ejemplo, disuadía siempre.[62] Una vez que en él se superaba la repugnancia a la mala lengua, se encontraba en Diógenes una fuerza y un encanto del discurso (πειθὼ καὶ ἴυγξ) que podía dominar a todos, y por eso no le faltaban amigos y discípulos.[63]

Mas como él por anticipado estimaba a los hombres en poco,[64] y quizá también porque él no quería solamente ser original, sino único en su género, desconfiaba de los que querían seguirle y buscaba espantarlos

61. Sobre el optimismo intelectual de Diógenes, cf. tomo II, p. 481.
62. Dióg. Laer., VI, 2, 6, § 54. Desde luego, éste se podía compensar y sustituir mediante la comunidad de mujeres e hijos que se postulaba.
63. ¿Como hay que distinguir estos γνώριμοι y μαθηταί?
64. Cf. su «Llamé a hombres, no a suciedad».

haciendo que le llevasen salazón, queso y cosas semejantes. En la medida que era necesario procuraba hacerse respetar, y alguna vez prefirió devolver los palos a percibir la indemnización; también estaba a prueba de burlas.[65] Se procuraba su vida con un mendigar descarado, pero extraordinariamente moderado (generalmente sólo pedía un óbolo), que él ejercitaba como un derecho.[66] Como alguien se retrasara en sacar el dinero, observaba: «Hombre, pido para comer, no para el entierro». Y cuando alguien le preguntó por qué se da a los mendigos, pero no a los filósofos, su respuesta fue: «Porque las gentes piensan que pueden volverse mancos o ciegos, pero nunca filósofo».

Él es el buen pesimista alegre que renuncia a la inmensa mayor parte de la vida para salir del resto con mesura, salud y libertad. No necesitar nada, es para él divino; necesitar poco, es semejante a lo divino, y, como Heracles, nada absolutamente antepone a la libertad. Por eso responde a la frase de alguien de que la vida es un mal: «No la vida, sino la mala vida»; también exclama muchas veces que la vida humana ha sido dada por los dioses como cosa fácil, pero se la disimulaba y gastaba buscando comidas con miel, y ser ungido. Cuando salía con su linterna para buscar «al hombre», no debe de haber pensado en el hombre que se distingue del animal ni en el éticamente ilustrado, sino, al menos en la medida de lo que nos parece, quizás en el no-ciudadano.

65. Cuando se le dijo: πολλοί σου καταγελῶσιν, él respondió: ἀλλ'ἐγὼ οὐ καταγελῶμαι.
66. A sus amigos no creía que les «pedía» dinero, sino que se lo «reclamaba». Según Plut., *De uitioso pud.*, 7, mendigó una vez de las estatuas del Cerámico, y cuando le sorprendieron en aquella actitud dijo que se estaba ejercitando en no recibir. Se cuenta que de Antípater aceptó como regalo un tribón.

Frente a la mucha charla sobre la virtud que se tenía que oír, especialmente sobre las cuatro virtudes cardinales, por las cuales, por ejemplo, Agatón en el *Banquete*, de Platón, incluso maltrata al Eros, puede haber sido Diógenes con su concreta mala lengua una diversión para muchos atenienses;[67] y, sin embargo, la caricatura y la imitación eran fáciles en esta secta. Ya Antístenes había tenido que oír de Sócrates, por su manto roto, la pregunta: «¿No cesarás de hacer el guapo frente a nosotros?».[68] A Diógenes debe Platón de haberle dicho: «Qué agradable sería tu sencillez (ἄπλαστον) si no hubiera en ella tanto de afectado (πλαστόν)»; los verdaderos filósofos podían ver en los cínicos siempre algo como comediantes. Una personalidad forzada parece haber sido especialmente CRATES.[69] Vendió su hacienda, arrojó el precio a los tebanos y dijo: «Crates emancipa a Crates». Esta decisión debe de habérsela facilitado que era feo y jorobado y se reían de él en el gimnasio. Que en su cara abogatada fijase una tablilla con la inscripción «Nicódromo lo hizo», supera a Diógenes entero. También su mujer HIPARQUIA, que se casó con él a pesar de las advertencias que le hizo y también llevó el tribón, era una persona desequilibrada, y en esto seguía a Crates su cu-

67. El poeta Cercidas (Berg., p. 215) decía de él: «De lo cual verdaderamente Diógenes es hijo de Zeus (juego de palabras con Διο-γενής) y perro celeste».
68. Eliano, *Var. hist.*, IX, 35.
69. Según Suida (Westermann, p. 429), se le llamaba θυρεπανοίκτης (abrepuertas), porque entraba tranquilamente en todas las casas. También invitaba a las prostitutas a insultarse mutuamente con él, para endurecerse contra las ofensas. Fue benignamente a encontrar a Demetrio de Falero, derribado y fugitivo en Tebas, que estaba enfadado de su lengua. Pensaba que el destierro no era ningún mal en sí, que Demetrio se había liberado de una situación muy insegura y que podía ahora dedicarse a sí mismo. Plut., *Quom. adulat.*, 28.

ñado Metrocles, que se había pasado de Teofrasto al cinismo, y en invierno pasaba la noche en apriscos de ovejas y en verano en los pórticos de los templos.[70] Toda esta gente, cuando los encontramos en el simposio del rey Lisímaco de Tracia-Macedonia, donde Hiparquia discute con Teodoro el ateo, da la impresión de que a veces se dejaban invitar *ludibrii causa* para comer una vez hasta hartarse; también se nos puede ocurrir la idea de que fue una fortuna para ellos que les fuese ahorrado el riesgo de incurrir en el aguardiente. Pero del mismo Crates existen fragmentos elegíacos y yámbicos muy interesantes. Nótense, por ejemplo, sus versos sobre la universal presencia del cínico, unida a un sincero desprecio de la gloria,[71] y aquellos en que se venga con un chiste de la falsa apreciación de las cosas,[72] así como el hermoso pasaje en que se presenta como el *omnia sua secum portans*.[73] Pero a la pregunta de qué es lo que ha sacado de la filosofía, da la alegre respuesta conocida.[74]

Por lo que hace al cinismo en conjunto, hay que atender, ante todo, a que en él el ascetismo no tiende a mortificar el cuerpo y que no puede oponerse a la salud. Tampoco tiene relación con la creencia en la transmigración de las almas, ni, lo que es inaudito, con ningún motivo religioso, ni se dirige al aniquilamiento total de la voluntad, ni en sí mismo aspira a valer como obra

70. Plut., *An uitiositas*, 3.
71. Diógenes Laerc., VI, 5, 11: «Mi patria es mi oscuridad, y después la pobreza. A ésta no le hace ningún mal Tyche».
72. *Ibíd.*, 5, 2: Cuenta para el cocinero, tres minas; para el médico, un dracma; para el adulador, cinco talentos; al consejero, darle mico; para la prostituta, un talento; para el filósofo, tres óbolos.
73. *Ibíd.* «Es magnífico lo que yo he aprendido y pensado e inventado con las Musas; esto es lo que poseo. Lo mucho y abundante lo tiene la vanidad.»
74. «Una medida de altramuces y no preocuparme de nada.»

útil, sino que sólo pretende ser un medio para hacerse independiente de la Tike, y es, por tanto, un producto del pesimismo griego. Realizar este ascetismo requería una fuerte decisión y una buena naturaleza; no era cosa de cualquiera llevar la vida que un Metrocles; pero para naturalezas capuchinescas, de las que podían haber muchas, era fácil caricaturizarla: en un clima relativamente tan benigno se daban los tales por contentos con un refugio seguro para la lluvia y con mendigar; no necesitaban trabajar nada, y si, además, podían exponer ante el mundo sin peligro su mala lengua ya nada les faltaba. Mas lo que la actual policía haría con los mismos auténticos cínicos de la época antigua, no necesitamos preguntarlo.

Degeneraciones eran, por ejemplo, que un MENIPO hiciera actuar su lengua y su pluma cínicamente; pero, a la vez, como usurero y prestamista desplumase en la medida de sus fuerzas el mundo que despreciaba,[75] o que un MENEDEMO corriese como una Erinia que venía del Hades para ver el mal que había en el mundo y, por de pronto, anunciárselo a los demonios del Hades.[76] De indignos cínicos de la época tardía hasta un cierto PEREGRINO PROTEO, Luciano cuenta muchas cosas.[77] Pero el mismo describe en el filósofo ecléctico DEMÓNAX, que en realidad vivía como cínico, al único hombre a quien honraba, y precisamente por conocerle bien, Demónax había nacido hacia 90 d. de C., en Chipre,

75. Diógs. Laerc., VI, 8, 2: «Por fin los ladrones entraron en su casa por las paredes y le robaron todo; y él se ahorcó».

76. *Ibíd.*, VI, 9, 2.

77. Cf. también el maligno epigrama de Hegesandro sobre los cínicos como aduladores. Ateneo, IV, 53. El χυνιχῶν δεῖπνον de Parmenisco, una comida de lentejas en presencia de hetairas, del que hay muestras, *ibíd.*, 45 y s., debe de ser de fines de la época de los diadocos y no es un auténtico simposio, sino que está salpicado de citas de literatura.

pero se había convertido en Atenas en una figura popular, no ya como filósofo, sino como mediador, conciliador, intermediario y chistoso. Vivía sin dolor ni pena, sin molestar a nadie, sino con su modesto mendigar, útil a sus amigos y sin enemigos. Cuando llegaba, se levantaban los arcontes y todos se callaban. Por lo menos en su edad avanzada, solía entrar sin ser invitado en las casas que quería para comer o dormir, y le recibían como a un buen demón. Cuando pasaban las vendedoras de pan, se llegaba a ellas, y todas querían lo tomase del suyo, y la que podía dárselo lo tenía por suerte. También los niños le llevaban fruta y le llamaban padre (como a un capuchino). Cuando alguna vez en Atenas había discordia entre los ciudadanos, le bastaba con aparecer en la asamblea del pueblo para hacer callar a todos; veía que habían cambiado de opinión y se marchaba sin decir nada. Cuando, casi de cien años, se dio cuenta de que ya no podía valerse, dijo todavía un hermoso verso, se privó de todo alimento y murió alegre, como siempre se había presentado a la gente; los atenienses le enterraron magníficamente a costa del Estado y le guardaron largo luto; el asiento de piedra en que él solía descansar, era honrado y cubierto de coronas. El que quiera conocer una figura amable de época moderna en este estilo puede considerar el Don César, en el *Ruy Blas*, de Víctor Hugo.

Que el cinismo se pudiera conservar hasta la época romana es una prueba de que respondía a una necesidad interna; no hubiera durado tanto si no hubiese correspondido a un matiz determinado en la vida espiritual y anímica de los griegos. Un servicio general de los cínicos a la filosofía griega pudo ser el que, con su ejemplo, contribuyeron mucho a que, en una época que se dedicaba al provecho y las ganancias, la filosofía

siguiese siendo el orgullo y la profesión de gente de buenas cualidades y que se conformaba con poco.

Si preguntamos en qué otro sitio, en la filosofía griega, se encuentra la invitación al ascetismo, se nos presentan en primer lugar los pitagóricos tardíos. Su ascetismo es tanto más auténtico que el de los cínicos, cuanto que estaba unido con pensamientos religiosos; el alma les parece que está encerrada en el cuerpo como en una cárcel, y a esta cárcel no se la debe dejar gozar de ninguna preferencia. Tampoco les faltan intenciones políticas: procuran influir sobre el Estado mediante la educación de panhelenos virtuosos, a la manera de Epaminondas. La malignidad cínica no se halla en éstos, pero en su modo de vivir deben de haberse aproximado mucho a los cínicos. Mientras que los primeros pitagóricos iban vestidos de blanco, bañados, ungidos y con el pelo bien cortado, de un DIODORO DE ASPENDO se cuenta que se dejó crecer el pelo de la cabeza e iba sucio y descalzo.[78] Moderadamente ascéticos eran también los estoicos. ZENÓN, que, según se cuenta, era demasiado decente para la rudeza estoica, tiene rasgos completamente ascéticos, y un cómico decía de él: «Enseña a pasar hambre, y, sin embargo, todavía recibe discípulos».[79] También CLEANTES, que, desde luego, al principio estaba obligado a la abstención,[80] debe de haberla después practicado intencionadamente.

En contraposición al ascetismo cínico está la hedonística de ARISTIPO, pues éste hallaba en el goce, y precisamente en el goce momentáneo, el sumo bien. Pero del Estado se apartaba el hedonista exactamente lo mismo que el cínico. Aristipo declaraba ya a Sócra-

78. Ateneo, IV, 56.
79. Diόg. Laer., VII, 1, 24.
80. *Ibíd.*, 5, 1 y s.

tes que él no se encerrará en nada comunal, sino que en todas partes será un extranjero. Sócrates le hizo sobre esto consideraciones de que con su vida errante se metería en peligros mayores; pero Aristipo no quería saber nada de esto.[81] En todo caso, no evitó lo bastante los buenos platos en las Cortes de los tiranos; la hedonística era, sin dinero, imposible.

* * *

Los filósofos se mantuvieron continuamente apartados de la Polis, y Platón es tan notable por su alejamiento de la Polis como por su utopía. Lo más fuerte en su completo alejamiento no sólo del Estado, sino de todo el mundo circundante, se encuentra en el *Teeteto*, que compuso en los años centrales de su vida. Allí hace decir a Sócrates de los filósofos (173 y siguientes): «Éstos, ante todo, no conocen el camino del ágora desde su infancia, ni saben dónde está un tribunal, un buleuterión ni ningún otro edificio de reunión en la Polis. Leyes y resoluciones del pueblo, no se ocupan de leerlas ni oírlas. Y los esfuerzos de las agrupaciones para el poder en el Estado, las reuniones, los banquetes, los festines con muchachas flautistas, no se les presentan en sueños. Tan poco saben de las conversaciones de la ciudad, que ni siquiera las desconocen. En realidad, en la ciudad sólo se encuentra el cuerpo de los filósofos; pero su espíritu, estimando todo esto poco, flota por todas partes libre y echa de menos las profundidades y anchuras de la tierra y del cielo, e investiga toda la naturaleza de las cosas sin dejarse posar en las cercanías de ninguna».[82] ¿Cuántas tran-

81. Jenof., *Mem.*, II, 1, 13 y s.
82. Compárese también en el *Gorgias*, 484 c y s., la

siciones pudo haber en el espíritu de Platón, hasta después de llegar a la declaración de principio, en el exceso de conciencia filosófica que le permitía exigir que en el Estado perfecto deben, solos y sin límites, regir los filósofos sobre unos ciudadanos que obedezcan mecánicamente, y hasta tener por realizable su propia *Politeia*?[83] Pero quizá no es tan difícil de explicar el secreto de la contradicción. Al «o ignorar el Estado», sigue el «o construirle de nuevo». Y si se quiere esto último hay que portarse como optimista, y así la utopía de Platón se relaciona con el optimismo; y optimista tenía que ser él, pues partía de los dos principios de Dios y Materia.[84] De todo esto resulta también para él una posición especial, al apartarse del Estado en cuanto a su Atenas (ἄπολις)[85] y siendo utopista para Grecia; que el repentino deseo de intervenir realmente le hiciese salir de su papel y además convertirse en médico de urgencia para Sicilia, y que también en algún caso sus discípulos se hicieran gobernantes tiránicos de algún estado, ya lo hemos expuesto antes.[86] Pero de paso que-

burla contra los que, para no hacerse gente no práctica, sólo cultivaban la filosofía en la juventud.

83. Cf. tomo I, p. 362 y s.

84. Cf. toda la exposición en Diόg. Laerc., III, 1, 41, y tomo II, p. 480.

85. Según Aristóxeno (en Diόg. Laerc., *ibíd.*, 10), hizo tres campañas; pero esto era negado por otros.

86. Tomo I, p. 365 y 450 y s. Del platónico Eufreo de Oreo se cuenta en Ateneo XI, 119, que gobernó en Macedonia tanto como el mismo rey Perdicas, y tenía tan minuciosamente organizada la Corte de éste, que no se podía tomar parte en la comida si no se entendía de geometría y filosofía (cf. Platón en la Corte de Dionisio, tomo I, p. 452); de aquí que cuando Filipo llegó a gobernar, Parmenión hiciera encarcelar y matar a Eufreo. Podemos, desde luego, suponer en general que los filósofos en Grecia, en la teoría y en la práctica, son tiránicos. Con glorificación se citan en Plut., *Adu. Colotem*, los platónicos políticamente activos.

remos aquí todavía señalar que el último homenaje a los filósofos estuvo en un oráculo, cuando Platón, en su obra *De las leyes*, se remite a la decisión del oráculo de Delfos, en una época en que la Pitia ya se inclinaba a Macedonia, o pronto habría de hacerlo.

Liberación de las necesidades y del Estado predicaba también la Estoa. Hemos visto más arriba que Zenón y Cleantes vivieron ascéticamente, hasta cierto punto. De Zenón,[87] que procedía del helénicofenicio Cition y primitivamente era comerciante de púrpura, se cuenta que se felicitaba de la pérdida de su fortuna en un naufragio, porque así el destino le había empujado a la filosofía.[88] Se hizo después discípulo del cínico Crates, tuvo también trato con megáricos y platónicos, y después que durante veinte años reunió con espíritu de comerciante fenicio todo lo que necesitaba, fundó su escuela propia en la estoa Pecile. Vivía con estricta simplicidad, y que recibiera honorarios se explica porque mediante ello pretendía evitar mayor concurrencia de oyentes.[89]

El postulado principal de la Estoa es que el sujeto puede y debe hacerse feliz por sus propios medios; sobre esto trazó la imagen ideal de su «sabio» y la siguió colorando siempre; pero esta fuerza la estimó demasiado alta, y si tenía que citar a alguien que hubiera sido un sabio en toda la extensión de la palabra,[90] no

87. Sobre éste, cf. Schwegler, *Gr. Phil.*, p. 270 y s., del que está tomado lo que sigue.

88. Plut., *De capienda*, 2. Séneca, *De tranq. animi*, 14, 3.

89. En Dióg. Laerc., VII, 1, 15. *Ibíd.*, 19, los medios por los que espantó de sí a un rico rodio. Sobre la percepción de honorarios por Zenón, Cleantes y Crisipo, cf. también Quint., *Inst. or.*, XII, 7.

90. La imagen detallada del «sabio» estoico, especialmente según Diógenes Laerc. y Estobeo, la de Schwegler, p. 309 y s. Así sirve muy bien para la divinidad estoica.

podía. «Los estoicos buscan por todas partes al sabio, como si se les hubiera escapado», se burla un cómico. Si preguntamos cómo se relaciona este sabio con el Estado, la respuesta es que teóricamente no tiene absolutamente ninguna relación con él; más bien tiene que ver sólo con el mundo: una separación de los hombres en ciudades y Estados con leyes distintas no debiera existir; todos los hombres debieran considerarse como paisanos y conciudadanos.[91] En este sentido dejaron Zenón y Crisipo *Politeias* estoicas. Ambas eran utopías, y, entre otras cosas, contenían la comunidad de mujeres, que debía de ser doctrina inevitable de aquellos que hacían de la vida un juicio tan breve y simple. Pero en la práctica desempeñaba el estoico aquí y allí, por el contrario y más tarde, un papel muy determinado en el Estado o frente a él; muchos aparecían como destructores de tiranos, y qué oposición levantó la Estoa romana contra la monarquía es cosa bien sabida.

En el mayor grado busca el hombre verdaderamente libre Epicuro. Su filosofía tiene una finalidad meramente práctica: es una introducción para conseguir la felicidad. La ciencia teórica, la declara inútil; la física, la busca sólo como liberadora de ideas terroríficas (malos augurios, esperanzas de castigos divinos, etc.); según él, el saber sirve exclusivamente para librar de la ilusión. Su más alto objeto, el placer (ἡδονή), no es, desde luego, el placer corporal —es de temer que pocos hombres podrían conformarse con el placer epicúreo, genuinamente entendido—, sino más bien la alegría del alma (χαρά) y la liberación de los dolores del alma (ἀταραξία) y del cuerpo (ἀπονία) por lo cual la actividad del sabio debe dirigirse más a la evitación de lo desagradable que al placer positivo, objetivo que no se

91. Schwegler, p. 308.

puede alcanzar sin la más grande abnegación. Los dioses no los niega Epicuro, pero se defiende contra ellos a su guisa, remitiéndolos a una esfera superior entre los mundos, donde viven sumamente felices precisamente porque no se cuidan de los hombres. Su sabio fundará una escuela, pero no llevará tras sí a la masa; preferirá la vida del campo, pero no querrá ser cínico. Ante un dolor insufrible, se admite el suicidio; miedo a la muerte y al infierno no existe; el alma se extingue con la muerte, que no es ningún mal. Por lo que se refiere al Estado, ya ha quedado antes[92] señalado que Epicuro le señala meramente el valor de un contrato mutuo de seguridad, y como tal lo estima; su liberación de toda vanidad política se expresa en los famosos consejos de vivir oculto (λάθε βιώσας) y abstenerse del Estado (μὴ πολιτεύεσθαι), con lo cual deja, sin embargo, libre el acceso a la política a aquellos que no pudieran ser felices sin honor ni gloria.[93] Un marcado signo de su seriedad y profunda independencia es que renunció totalmente a la retórica en favor de la sencillez. Su lengua designaba las cosas por su nombre, sin rodeos ni artificios estilísticos (λέξις κυρία, ἰδιωτάτη), y en su obra sobre la retórica no pedía otra cosa que claridad (σαφήνεια).[94] Pero el enorme lujo de retórica que otros tenían podía él despreciarlo, porque, a diferencia de la Estoa, donde siempre el postulado es tonante, no tenía ningún pathos. Desde luego que toda la tarda Antigüedad le ha considerado como un egoísta, como nos puede enseñar principalmente el libro de Plutarco *Contra Colotes*: «En Epicuro no hay

92. Tomo I, p. 369.
93. Plut., *De tranq. animi*, 2. Aristión, el tirano de Atenas e instrumento de Mitrídates y Arquelao, era epicúreo. Apiano, *Bell. Mithr.* (XII), 28.
94. Dióg. Laerc., X, 1, 8, § 13.

—se dice allí[95]— ni tiranicidas, ni héroes, ni legisladores, ni consejeros de reyes, ni jefes de un pueblo, ni mártires del derecho. Entre tantos filósofos son los epicúreos los únicos que, sin aportar ellos nada, participan de los beneficios de sus Estados... Si escriben, escriben del Estado: nosotros no debemos mezclarnos en él; y de la retórica: nosotros no tenemos que practicarla (es muy significativo cómo van aquí juntos Estado y retórica); y de la dignidad real: nosotros debíamos evitar el trato con los reyes. De los políticos hablan con risa y procurando aniquilar su gloria; sólo a Epaminondas le reconocen algo bueno, pero sólo un poco». Que Metrodoro se atreviera a proclamar: «Se puede uno reír a carcajadas de los hombres todos, incluso de Licurgos y Solones», despierta especialmente la ira de Plutarco. Ya es bastante que Epicuro signifique al menos el gran retroceso frente a un buen número de exageradas tensiones; en este aspecto será siempre digno de especial atención.

Mediante la completa abstención de juzgar, buscaba la felicidad el escéptico Pirrón de Elida.[96] «Quien renuncia al propio pensamiento vive tranquilo, sin cuidado, pasión ni deseo, en plena indiferencia respecto de los bienes y males exteriores; en esta inconmovilidad del ánimo (ἀταραξία o ἀπάθεια) consiste su felicidad.»

* * *

Si consideramos los detalles personales de los filósofos griegos, pronto veremos que, no sólo se en-

95. Plut., *Adu. Colot.*, 33 y s.
96. Sobre él, cf. Diógenes Laerc., IX, 11. Con motivo de Pirrón, ofrece Diógenes también (II, 8) una ojeada a las opiniones escépticas anteriores a él, a partir de Homero y los siete sabios.
97. Así Schwegler, p. 332.

contró por todas partes una cantidad notable de griegos libres apropiada para la actividad filosófica y científica, sino que también se saltaron los límites de la nacionalidad, de la clase y de los sexos. El gran modelo de un filósofo bárbaro[98] es el escita Anacarsis, a quien se podía hacer escribir a Creso: «Dinero no necesito; me basta volver entre los escitas convertido en un hombre mejor». Murió, según la leyenda, en una cacería, por la flecha de un hermano suyo y como mártir de su dedicación a Grecia, quizás a la cultura griega en general. Por mítica que parezca esta figura y por mucho que haya añadido sobre ella la ficción, no se puede dudar de la existencia personal de un escita de tan salientes dotes dentro del mundo intelectual griego. Más tarde perteneció un príncipe persa, Mitrídates, hijo de Rodobates, a los secuaces de Platón, cuya estatua, de mano de Silanión, hizo poner en la Academia.[99] Zenón de Cition dio ocasión a que Crates le insultase llamándole fenicio; también el cínico Menipo era de origen fenicio; se cita, además, un Diógenes de Babilonia al que Zenón condujo a filosofar,[100] y verdaderos cartagineses camitas, cuyo nombre helénico es un simple rebautizo, son en el siglo IV Dionisio el Megárico,[101] más tarde, Herilo, discípulo de Zenón,[102] y Clitómaco, discípulo de Carnéades;[103] este último se llamaba propia-

98. Ya el nombre Esopo podría, por lo demás, primitivamente, quizá designar a un «etíope».
99. Diógenes Laerc., III, 1, 20. Cf. tomo I, p. 418.
100. Plut., *De uirtute Alex.*, I, 5.
101. Diógenes Laerc., II, 10, 1. Porque también conocemos otros filósofos de Cartago estamos más bien inclinados a mantener el χαρχηδόνιος de la tradición que a cambiarlo en καλχηδόνιος. En Pausanias, V, 17, 1, hallamos incluso un artista de Cartago, el toreuta Boeto, del que había en Olimpia una figura dorada de niño.
102. Diógenes Laerc., VII, 1, 31.
103. *Ibíd.*, IV, 10. Según Plut., *De uirt. Alex.*, I, 5, le

mente Hasdrúbal, filósofo primero en cartaginés en su patria, y luego en Atenas, adonde había ido a los cuarenta años por primera vez a ser el sucesor de su maestro y un diligente escritor. Incluso el color no era ya diferencia: un discípulo de Aristipo era un etíope de Tolemaida de Cirenaica, sin duda de color.[104] Los intermediarios naturales para este paso de algunos bárbaros a las escuelas filosóficas griegas deben de haber sido en los tiempos primeros las colonias en costas bárbaras. Pero si los filósofos en Grecia con estos añadidos se convirtieron en algo mezclado en el aspecto nacional, la nación griega, en cambio, estaba representada con el tiempo en los lejanos países de Oriente por filósofos. Así, Arquedemo el Ateniense pasó al imperio parto y dejó en Babilonia una escuela estoica.[105] El recuerdo de los (ya innegables) viajes de filósofos griegos a Egipto y Asia puede haber contribuido a que más tarde se formara entre los mismos griegos el prejuicio de que la filosofía comenzó en los países bárbaros.[106]

Que también muchos esclavos, sin duda del más vario origen, pudieran hacerse filósofos, hay que suponer que se relaciona con el hecho de que el filósofo podía educar fácilmente a un esclavo de buenas dotes. Mientras que el libre —cualesquiera que fueran sus dotes naturales— muchas veces no se dejaba coger o se escapaba del filósofo cuando quería, el esclavo, que quizá

llevó Carnéades a «helenizar». Por lo demás, cabe preguntar si entre estos fenicios o cartagineses no habría ya casi judíos.

104. Diόg. Laerc., II, 8, 7, que desde luego anticipa el nombre de Tolemaida para una ciudad que sólo más tarde se llamó así.

105. Plut., *De exilio*, 14. En la época de los diadocos, haber nacido en lugares de Oriente no prueba origen oriental de los filósofos.

106. Cf. tomo I, p. 436 y *supra*, p. 409 y s. En Luciano, *Fugitivi*, 6 y s., se vuelve esto en alabanza de los griegos.

muchas veces había sido comprado precisamente por sus buenas cualidades, debía estarse quieto, dejarse educar y no podía marcharse; el resto lo hacía la manumisión, la donación por testamento, etc. Así fue ya Diágoras un esclavo de Demócrito, quien, por causa de su gran disposición, hubo de pagar por él 10.000 dracmas; Bion Boristenita de Olbia fue educado por un rétor, que le instituyó heredero; Pompilo, el esclavo de Teofrasto, y Perseo, el de Zenón, fueron considerados más tarde como filósofos renombrados;[107] con Epicuro filosofaban sus esclavos, entre los que estaba el excelente Mis; también el cínico Menipo debió de venir de Fenicia a Grecia como esclavo, algo distinto fue el caso de Fedón, que procedía de una distinguida familia elea, y, habiendo caído en la esclavitud, por desgracia, en la guerra, por recomendación de Sócrates fue rescatado por Cebes (o (Alcibíades o Critón) de su dueño, que lo tenía empleado en trabajos vulgares. El más famoso ejemplo ulterior del esclavo filósofo es, como se sabe, Epicteto. Una obra de Hermipo en dos libros, por lo menos, podía ocuparse *De los esclavos que se han distinguido por la educación*.[108]

En lo que se refiere a mujeres filósofos, ya hemos citado antes las pitagóricas; [109] como oyentes de Platón se citan Axiotea de Fliunte y Lastenea de Arcadia;[110] también Areté, la hija de Aristipo, era discípula de éste, y

107. Gelio, II, 18.

108. Suidas, s. u. Istros. Pasó algún tiempo más hasta que un esclavo llegase a ser rétor; probablemente el presentarse un tal en público era siempre sospechoso. El primer esclavo que lo hizo (ἐρρητόρευσεν), se cita (en Suidas, s. u. Sibirtios) del siglo IV; era Sibirtio, lector y esclavo de Teodectes de Fáselis, discípulo de Isócrates.

109. Pág. 416. Una discípula de Pitágoras llamada Arignote fue, según Suidas (en Westermann, p. 409), autora de varias obras.

110. Cf. Platón, *Vidas* I y II (en Westermann, p. 387 y 393).

el hijo de ella, Aristipo *el Joven*, se llama el «discípulo de su madre».[111] Así se forma en la filosofía una situación que está en el más marcado contraste con todo el modo de ser griego y sus prejuicios; aquí ya la humanidad es la base general del saber.

* * *

Una pequeña sombra que cae sobre la actividad espiritual griega hay que considerar las enemistades entre los filósofos y literatos de toda especie. Éstas eran, en parte, culpa de discípulos de celo exagerado,[112] a cuyas luchas eran arrastrados los jefes de escuela, en parte consecuencia de una conciencia exagerada del propio valer. Pero en los medios de que se servían unos contra otros no solían andar con miramientos. Entre otras cosas se destruían los libros del odiado, como, según Aristóxeno, Platón habría quemado las obras de Demócrito, y sólo mediante la consideración que le hicieron dos pitagóricos de que ya estaban lo bastante divulgadas, se abstuvo de ello;[113] también se atribuían unos a otros obras espurias o se procuraban hacer de

111. Westerm., p. 410.

112. Plut., *De prof. in. uirt.*, 10, describe su impasibilidad; cómo los más vacíos precisamente y privados de todo contenido poseen atrevimiento y se presentan con una actitud, unos aires y una expresión llenos de altanería y con un desprecio que a nadie perdona. Sólo más tarde, cuando tuvieron contenido, prescindieron de la adulación y superficialidad. Plutarco señala (cap. IX) que el objeto de la ciencia no es la satisfacción de la vanidad y el orgullo, sino que se trata de aprender e instruirse; es especialmente necesario notar si en las investigaciones se deja el espíritu de querella y odiosidad, si hemos dejado de atacarnos con las razones como con los puños bien armados (a la manera de los púgiles), y si nos alegramos más con los golpes y derribar a otro que con razonar y enseñar.

113. Dióg. Laer., IX, 7, 8.

cualquier manera todo el daño posible, desde el *silentium liuoris* hasta los insultos más feroces o las vías de hecho.[114]

La naturaleza de esta manera de hacerse la guerra se manifiesta especialmente clara en que semejante cosa se atribuye a las épocas primitivas. «Los descendientes de Agamenón han destruido por envidia los poemas de Palamedes(a la pérdida del cual, según la leyenda posterior, ya Agamenón contribuyó); yo pienso incluso que Homero fue envidioso, y por eso no hace ninguna mención del hombre», dice literalmente una vieja noticia de un gramático.[115] Debe de haber existido una cantidad increíble de envidia y odio, y el afán helénico de insultar y calumniar no se contuvo, alterando las biografías de los grandes jefes de escuela con calumniosas invenciones. Especialmente se les insultaba con la suposición de que eran de bajo origen y antes lo habían pasado miserablemente y habían llevado una vida salvaje; por ejemplo, sobre Aristóteles corría la venenosa especie de que había dilapidado su herencia paterna, después servido en la guerra como mercenario, y luego de una despedida vergonzosa, había sido mercader de medicinas, antes de pasar a la filosofía.[116] Tales mentiras debió de espar-

114. Con qué venerable seriedad se entraba en una polémica lo explica la historia de Carnéades, que cuando se ponía a escribir contra Zenón o Crisipo, se purgaba la cabeza con eléboro, *ne quid ex corruptis in stomacho humoribus ad domicilia usque animi redundaret et instantiam uigoremque mentis labefaceret.* Gelio, XVIII, 15 (de Plinio, *Hist. nat.*, XXV, 51 y s.), con la variante Valer. Máx., VIII, 7.
115. Suidas, s. u. Palamedes.
116. Eliano, *Vas. hist.*, V, 9. También los piojos, como enfermedad de los que estaban mortalmente aborrecidos, aparece ya en época precristiana, y precisamente entre los filósofos. Eliano (que es en absoluto un charlatán) la pone, IV, 28, quizá por primera vez en relación con la impiedad, con ocasión de Ferécides, sobre el que, según afirmación de los delios, le sobrevino por obra de Apolo, porque proclamaba que él no había hecho sacrificios a ningún dios y,

cirlas sobre los filósofos anteriores, principalmente Epicuro; pero también esto era una calumnia, pues las cartas que contenían estas cosas eran espurias.[117] Epicuro, especialmente, tenía enemigos en medida excepcional, desde luego que, por fortuna, principalmente después de su muerte. En su mayor parte eran, principalmente, estoicos, los cuales, de una manera hasta ahora inaudita, incluso entre las sectas más enemigas, le atacaban, reconociendo en él el enemigo mortal de sus doctrinas, quizá también porque entre tantos patéticos era el único no patético. Naturalmente, atacaron su personalidad, fingieron cartas obscenas y una juventud correspondiente, plagios de doctrinas de otros, gula y glotonería.[118] Diógenes Laercio lo contradice todo y señala la noble personalidad con su gran influencia en la escuela.

Los ataques de unos filósofos contra otros señalan uno de los aspectos repulsivos en el carácter de los griegos, y no se pueden conciliar especialmente con la muchísima ética y el mucho hablar sobre la virtud;[119]

sin embargo, había vivido tan contento como los que sacrificaban hecatombes.

117. Ateneo, VIII, 50. Especialmente, dice Plutarco: *Non posse suauiter*, 2, de Epicuro y Metrodoro que habían dicho los mayores insultos contra los filósofos griegos antiguos.

118. La murmuración ulterior contra sus escritos y persona se puede reconocer con un tono especialmente clerical en los fragmentos de Eliano. También Plutarco busca, por ejemplo, en *De occulte uiuendo*, 3, demostrar a base de toda su conducta que ni por una vez tomó en serio su λάθε βιώσας. Por lo demás, en este artículo contra Epicuro cabalga el entonces ya bastante asendereado corcel del αἰὲν ἀριστεύειν.

119. Un cierto Eudemónidas, que oyó en la Academia filosofar al viejo Xenócrates con sus discípulos y supo que «buscaba la virtud», preguntó: «¿Y cuándo la va a aplicar?» Lo que aquí se le pone en evidencia al viejo —quizá con injusticia, pues Xenócrates, según Plut., *Foc.*, 27, ejercitaba una gran acción ética sobre todos los que le veían (desde luego que no sobre Antípater)—, esto se podía poner en evidencia a toda la filosofía griega.

pues en ellos todo el espíritu agonal se hunde en la mayor chabacanería; son el rincón no libre en la libre personalidad; si en ningún otro aspecto de los griegos hallamos fanatismo, aquí sí que se manifiesta; pero no es justo dejar de considerar este fenómeno, aunque nos guste tan poco como quiera.

Pero aquí podía también encontrar ocasión, o al menos pretexto, el desprecio que encontró la filosofía más tarde. En los comienzos del Imperio seguían viviendo algunas escuelas —al menos los sofistas rétores de la época imperial se daban los colores de ellas—; todavía se decían de memoria los sistemas, y con esto se llegaba a la conciencia de resultados y dogmas que se excluían entre sí en su variedad, y con esto aparecía el resultado total como cero en comparación con las grandes apariencias; se recogieron asimismo noticias de las enemistades entre los filósofos en su vida, especialmente el odio capital, que también en época posterior tenían los estoicos contra los que negaban los dioses y su gobierno del mundo, los epicúreos, a los que consideraban peligrosos para la tierra,[120] y con esto se vino abajo su estimación. Así podía un Luciano, a quien le bastaba el cinismo,[121] y no todo, sino un matiz o aspecto de éste, ridiculizar en el *Icaromenipo*, en el *Banquete o los Lápitas* y en otros muchos sitios todas las orientaciones en sus lemas y resultados como en las personas de sus portadores; pero sin muchas burlas acumuladas desde los *Silloi* de Timón no habría existido después una burla como la suya. En su tiempo, aunque no directamente a sus manos, muere la filosofía. Lo que sigue, el neoplatonismo, es ya teosofía, es decir, esencialmente religión.

120. Cf., por ejemplo, la invectiva, ciertamente tomada de la vida, que en *Jup. trag.*, 52, grita el estoico Timocles, con las más bajas injurias contra los epicúreos.
121. Sobre su ideal, Demónax, cf. p. 513 y s.

Desde luego que bajo los emperadores del siglo II ya no se decía más: como se es filósofo se puede vivir pobre y libre, sino: quien no sabe cómo salir de la pobreza, se hace pasar por filósofo.[122]

La organización exterior de la vida entre los filósofos queremos aludirla brevemente. Ante todo, se debía tener en algún sitio un local para las entrevistas, la enseñanza y para cualesquiera colecciones y bibliotecas. De tal le servía a Platón, como es sabido, la Academia, esto es, un gimnasio situado no lejos de Colono *Hípico*, o más bien el lugar de reposo que él mismo se había comprado en las inmediatas cercanías de aquél. Allí edificó una casa y aquel santuario de las Musas, en el que más tarde Espeusipo dedicó las imágenes de las Cárites;[123] también el edificio que se llamaba la Exedra estaba allí. A partir de ésta, las escuelas filosóficas de Atenas se convierten en establecimientos formales de enseñanza y en corporaciones; tienen sus escolarcas, que *se suceden regularmente*, y *poseen un* lugar especial para reunirse, que se va heredando de generación en generación, y un capital fundacional propio, cuyas rentas disfruta el escolarca y que se puede aumentar con legados;[124] sin embargo, se hará bien en representarse todas estas cosas y especialmente también los locales como sumamente modestos; bastaba con que mediante todo esto quedase asegurada la publicidad de la escuela y la conservación de los objetos reunidos más impor-

122. Apiano, *B. Mithr.*, 28.
123. Dióg. Laerc., IV, 1, 3. Hasta un cierto grado, era la sociedad sagrada, según el modelo pitagórico.
124. Cf. Zumpt., *Sobre la existencia de las escuelas filosóficas en Atenas y la succsión de los escolares.*

tantes.[125] De la sencillez que reinaba en la Academia de Platón da noticia, por lo demás una conocida anécdota.[126]

La más visitada de todas estas escuelas era la que Aristóteles, en su segunda estancia en Atenas (no antes de 335), inauguró en el Liceo, gimnasio rodeado de paseos con árboles (περίπατοι); si para esto necesitó la autorización del Estado ático, al que, desde luego, pertenecían los gimnasios, no lo sabemos.[127] Como él era meteco, no podía poseer ninguna finca; sólo su sucesor, Teofrasto, adquirió, se supone que con la ayuda de Demetrio Falereo, el jardín de junto al Liceo. Aristóteles, sin embargo, según se cuenta, daba en el gimnasio mismo por la mañana lecciones acroamáticas, esto es, estrictamente científicas, y por la tarde, exotéricas, es decir, conferencias populares; aquéllas para su círculo inmediato de discípulos, éstas (especialmente las acerca de la retórica y de ciencias políticas) para un círculo de oyentes más amplio.[128] Que Teofrasto de éstas diera

125. Plut., *De exil.*, 10, dice, con ocasión de lo vil y estrecho: «La Academia, donde enseñaron Platón y Xenócrates y Polemón y pasaron toda su vida, era una finquita comprada en 3.000 dracmas».

126. Según Eliano, *Var. hist.*, II, 18, el general Timoteo, a quien Platón alojó sencillamente y con buen gusto, encontró que así se encontrarían asimismo bien al día siguiente. (Desde luego, la frase, en una variante, decía: «Vosotros coméis más bien para el día siguiente que para el presente». *Ibíd.*, II, 10, dice el mismo al ver a Platón: «Qué vida y qué verdadera felicidad».

127. En la segunda *Vita* (Westerm., p. 400) se dice que después de la muerte de Espeusipo le habían llamado «los atenienses». Podrían éstos ser los platónicos atenienses; pero nos gustaría saber en qué medida y desde cuándo el Estado ático como tal se cuidó de los filósofos que vivían en Atenas. Sobre polémicas legendarias de Aristóteles con Platón, a quien, entre otras cosas, habría querido expulsar de los locales de la Academia, cf. Schwegler, p. 187.

128. Debió de haber paseado arriba y abajo en el Liceo

más de dos mil, da, a causa de la cantidad de filósofos que asistía a ellas, que pensar, si consideramos también que esta multitud se repartía en un largo tiempo de enseñanza, y apenas la décima parte habrá llegado a ser verdaderamente gente especializada.[129] En época posterior es también en un lugar muy citado para una escuela filosófica el Jardín, en el que enseñó Epicuro a partir de 306 a. de C., y cultivó la amistad, que era para él una verdad real.[130]

De la natural transmisión de la doctrina y la designación de un sucesor (διάδοχος) que se admitieron con el tiempo, sirven de prueba las ideas que se tenían en el siglo II a. de C. sobre la transmisión a Platón de la «escuela» del difunto Sócrates.[131] Famosa es la historia de que, acercándose a la muerte, Aristóteles designó sucesor suyo a Teofrasto de Lesbos.[132] Su escuela perduró después en Atenas, cuando ya había abandonado la ciudad «para que los atenienses no volvieran a pecar contra la filosofía por segunda vez»,[133] mucho tiempo, aunque la mayoría de los diadocos sólo se distinguieron

filosofando con sus discípulos hasta la hora en que se bañaba; pero el nombre de peripatéticos debe de proceder más bien de los citados περίπατοι que del περιπατεῖν. Todos los filósofos debieron de haber enseñado paseando, como, por otra parte, es natural que muchas veces se empleara ya la cátedra, y para los oyentes, asientos en semicírculo. Esto último aparece lo acostumbrado en Dióg. Laer., II, 18, 5, con ocasión de Menedemo, que en estas cosas no tenía ninguna costumbre regular.

129. De los extranjeros que acudían a Atenas dice, desde luego, Menedemo: «Muchos llegan como σοφοί, después se dan como φιλοσόφους, después como ῥήτορας, finalmente sólo como ἰδιώτας; cuanto más honrados, tanto más sin pretensiones.» Plut., *De profect,* 10.

130. Cf. Schwegler, p. 324.

131. Cf. Ateneo, XI, 110.

132. Hizó, como se sabe, traer vino de Rodas y de Lesbos, y dijo: «el de Lesbos es mejor»; con lo cual prefirió a Teofrasto al rodio Eudemo. Gelio, XIII, 5.

133. Eliano, *Var. hist.,* III, 36.

comentando los escritos del fundador.[134] Después de Alejandro eran ya numerosos las escuelas y los sistemas. Junto a los académicos y los peripatéticos, que seguían existiendo, había también las escuelas propiamente dichas de la Estoa, el epicureísmo y la Escepsis, cada una en exclusiva oposición a las demás, y dentro de cada dirección se seguía notando con exactitud la serie de los jefes.[135] De que se encontrasen los medios necesarios para la marcha de las instituciones, cuidaban también los testamentos de los propios filósofos. Así entregaba Teofrasto su jardín, sus paseos de árboles y todas las casas de alrededor del jardín a aquellos de diez discípulos que se citaban que se mantuvieran allí reunidos estudiando y quisieran filosofar; debían poseerlo en común, como un terreno sagrado, y ser allí, como él mismo, enterrados con sencillez. También el peripatético Licón dejó su propia finca de recreo a algunos discípulos; pero especialmente hay que considerar en este aspecto el verdaderamente clásico testamento de Epicuro. Éste asegura el jardín (comprado en sólo 80 minas) para su escuela, con todas las cautelas posibles y para siempre; la casa es legada al discípulo Hermarco, que había envejecido con él en la filosofía y debía en adelante regir la escuela, , así como aquellos que filosofaran con él mientras Hermarco viviese; después se señalan determinadas rentas para los sacrificios fúnebres de su familia, para la fiesta de su nacimiento, para la fiesta que habría que

134. El undécimo, Andrónico, dio la primera edición completa de las obras de Aristóteles.

135. Flegón, *Ol.*, 5, fragm. 14, informa de un solo año (70 a. C.) junto a un censo romano, un cambio de soberano en Partia y el nacimiento de Virgilio, que a Fedro el Epicúreo le siguiera como diadoco Patrón. Por lo demás, existían también índices especiales de «sucesiones de filósofos», ya de Antístenes y después de Alejandro Polihistor, que vivió en el siglo I a. C.

hacer el 20 de cada mes en memoria suya y de Metrodoro, para una fiesta del «día de los hermanos» en el mes Posideón y para una fiesta de Polieno. Después hace disposiciones sobre todos los que han filosofado con él para guardarlos en lo posible en la indigencia, y dispone la emancipación de varios esclavos.[136]

Una vez, desde luego, se mezcló también el Estado en los asuntos de las escuelas. Aconteció esto en 305 antes de Cristo, cuando un cierto Sófocles propuso una ley según la cual ningún filósofo debía dirigir una escuela si no lo consentían el Consejo y el pueblo; al infractor se le amenazaba con la muerte. Todos los filósofos abandonaron en seguida Atenas; pero volvieron pronto, cuando un cierto Filón acusó a Sófocles de ilegalidad y los atenienses declararon la ley nula, e incluso multaron a Sófocles en cinco talentos. Esto se hizo especialmente para que regresara Teofrasto con su gran número de discípulos.[137] Hubo, pues, un caso en que el Estado buscó a los filósofos y los vigiló. Esta linda historia hay que examinarla con mucho cuidado, porque Atenas, de repente y en un momento, se convierte en extremada e impertinentemente moderna.

* * *

De los escritos de los filósofos, como ya hemos visto antes,[138] sólo algunos de los más primitivos estaban compuestos en hexámetros, y en relación con ellos tenían también que exponer una concepción mítica; pero des-

136. El testamento de Teofrasto, en Dióg. Laerc., v, 2, 14; el de Licón, *ibíd.*, 4, 9; el de Epicuro, *ibíd.*, x, 1, 10. De sus esclavos cuidó bien Aristóteles; *ibíd.*, v, 1, 9.
137. Dióg. Laerc., v, 2, 5.
138. Cf. p. 177 y s.

pués de Empédocles dominó exclusivamente la prosa,[139] y algunas frases de Ferécides son la más antigua prosa griega escrita que nos haya sido conservada. Esta literatura tiene ante todo la gran ventaja de que los filósofos escribían esencialmente por necesidad íntima y sin atender a la venta, aun cuando ésta existiese.[140] Pero desde el principio fue extraordinariamente fecunda; ya la masa de lo conservado es grande; pero, gracias a la enorme cantidad de títulos que nos han sido transmitidos en Diógenes Laercio y otros autores, nos asomamos a muchos millares de libros; sólo el estoico Crisipo debe de haber escrito 705. Muchas veces estos libros habrían sido sólo pequeños rollos, y mucho de lo que se cita puede haber sido pura copia o extracto de autores anteriores, como sucedía muchas veces en todas partes antes de la invención de la imprenta; tampoco debemos olvidar que, además de la filosofía, casi todo el restante saber: ciencias naturales, matemáticas, incluso historia y especialmente política, estaba representado en este mundo de escritos; pero, a pesar de todas estas consideraciones, la abundancia de escritos auténticos y originales puede despertar asombro.

Estas obras están desigualmente conservadas. De polígrafos y polihistores como Demócrito, el gran pensador e investigador anterior a Aristóteles, y que si lo tuviéramos sería indispensable para una multitud de cuestiones, no tenemos casi nada; es como si al cabo hubiese sido aniquilado sistemáticamente, lo cual era una de las bromas de la enemistad en filosofía; por el

139. Entre los poetas didácticos posteriores ¿no habría ningún filósofo como Lucrecio?

140. Se pagaban precios especialmente altos por los libros que se suponía eran ejemplares únicos. Así cuando Platón compró un libro del pitagórico Filolao por 100 minas, y Aristóteles algunos escritos del difunto Espeusipo por tres talentos.

contrario, de Platón lo conservamos todo, y de Aristóteles, al menos la mayor parte de lo importante, desde luego a excepción de las *Constituciones*; y, además, entre lo que va bajo su nombre hay que distinguir mucho; pues junto a escritos terminados contiene: primero, datos y apuntes; segundo, cuadernos escritos al dictado, y tercero, extractos de otros de obras famosas. [141] La Estoa posterior y el neoplatonismo están con gran empuje representados por importantes obras originales; pero de Epicuro, que escribió más que Aristeles, no tenemos nada en el original; quizá los estoicos posteriores quemaron sus obras, lo que, desde luego, habría sucedido en vano, pues justamente las muchas polémicas contra él dirigidas han salvado la noticia de su doctrina y sobrenada además por encima, por el entusiasmo de Lucrecio. Que, por lo demás, los libros hubiesen de padecer, aun sin mala intención, por simple descuido, usando escribas malos y no haciéndolos cotejar, lo enseña un conocido pasaje de Estrabón,[142] que se lamenta de los libreros romanos y alejandrinos.

En señalar lo conseguido anteriormente, la Antigüedad era celosa. Ya Aristóteles expuso en una serie de trabajos filosofemas anteriores [143] y además habla ocasionalmente de varios autores romanos y cómo los alejandrinos siguieron trabajando en esta dirección, y por una multitud de noticias históricas son también importantes Cicerón, Séneca, Plutarco y aun los Padres de la Iglesia, sin hablar de Diógenes de Laerte, que, aproximadamente bajo Sertimio Severo, compuso su compendio de Historia de la Filosofía. Por otra parte,

141. Cf. Schwegler, p. 191 y s.
142. Estrabón, XIII, 1, 54, 609. En el capítulo citado se cuenta el desgraciado destino de las bibliotecas reunidas de Aristóteles y Teofrasto.
143. Diόg. Laerc., v, 1, 12, § 25.

tampoco faltaba la caricatura. De Timón de Fliunte, que también compuso otras cosas de tema parecido, existían del siglo III los *Silloi,* un poema burlesco contra los filósofos, en tres libros,[144] que, a juzgar por las muestras, debió de ser muy conciso y, en cuanto lleno de alusiones, obscuro y difícil de entender, pero con un tema muy interesante en su tiempo, puesto que, como ya sabemos por la comedia, había una multitud enorme que aplaudía toda burla contra los filósofos, y estos mismos también se odiaban entre sí.

* * *

Aquí hay que decir todavía unas palabras sobre la forma dialogada, en la que están tantos escritos de éstos. Ya antes de Platón fue empleada por Zenón de Elea, y a partir de entonces se conservó junto a la forma sistemática con la mayor tenacidad; pasa a los romanos, entre los cuales fue estimada, no sólo por Cicerón, sino, todavía en época muy avanzada, por Gregorio Magno, y, finalmente, llevó tras sí a la Edad Media y al Renacimiento. Si ya alguna nación asiática anterior se sirvió del diálogo para la exposición de la verdad o para la consecución de cualquier resultado del pensamiento, es una pregunta que puede hacerse. No conocemos nada parecido si no es el libro de Job. En él buscan los amigos Elifaz, Bildad y Sofar defender con sus discursos la teodicea contra los lamentos de Job (el Eliú que aparece más tarde es quizá sólo un añadido), y por fin (cap. XXXVIII) aparece Jehová mismo en la tormenta, explica las cosas a Job y a sus consoladores y reprensores y hace a aquél de nuevo feliz; parecen, pues, en

144. Sobre Timón, V. Dióg. Laerc., IX, 12. Había comentarios a los *Silloi.*

todo momento maneras de ver el mundo opuestas en lucha. Pero ¿cuál es la época de este libro? En todo caso no está compuesto antes de la cautividad y, por la mezcla con la creencia persa en Satán y las tropas de ángeles, quizás es posterior a la cautividad de Babilonia, de modo que podría ser más moderno que el diálogo griego. Mas para los griegos tiene esta forma algo de natural, y en la instrucción como dialéctica práctica podría ser tan viejo como la conferencia acroamática; pues los pensamientos se desarrollan aquí realmente, más que en otros sitios, en el diálogo, y por eso era también la filosofía, como ya se ha dicho antes, por de pronto predominantemente cosa oral. Pronto pudo haber dos especies: lo escrito al dictado y lo anotado de memoria; pero muy especialmente un Sócrates, que no escribió nada, debió de haber tentado a sus oyentes a fijar por escrito sus conversaciones; el paso ulterior, que los filósofos mismos compusieran diálogos escritos con la más esmerada redacción, podría explicarse con esto. Es seguro que Platón y otros socráticos aplicaron a esta forma el mayor esmero; Platón debe de haberse estudiado para conservar el tono del diálogo los mismos (diálogos de la vida popular) compuestos en prosa por Sofrón;[145] también dice una noticia que él se pasó la vida peinando y rizando sus diálogos.[146] Como es sabido, gusta en ellos de explicaciones intencionadamente artificiosas, con un antediálogo, de cuyos participantes uno cuenta el verdadero diálogo que ha oído a otro; hemos de reconocer que la paciencia del lector actual, para quien el tiempo tiene valor, a pesar de todo el arte de Platón, es

145. Sobre éste v. p. 164, se cuenta que sus mimos fueron encontrados entre las almohadas de Platón. Dióg. Laerc., III, 1, 13.

146. Dionisio, *De compos, uerb.*, p. 30, 27 Sylb. [p. 133 Usener-Raderm.].

puesta a dura prueba algunas veces por los debates irónicos preparatorios.[147] Imitaciones posteriores de este procedimiento pueden llegarse a hacer muy pesadas. Desde luego, la parodia atea de Luciano, tal como la leemos, por ejemplo, en el *Banquete o los Lapitas*, es clara y dramática. Plutarco, por el contrario, distribuye en el *Amatorius* sus discursos y puntos de vista de modo bastante desgraciado, cuenta incidentes que perturban y cosas semejantes. En el escrito, por lo demás muy interesante, *De genio Socratis*, presenta todas sus artes de una vez. Después del antediálogo de las personas introductoras se desarrolla toda la conjuración de los tebanos contra los espartanos en diálogos de las personas principales, interrumpida por discusiones filosóficas, incluso por una detallada psicología y demonología en figura de una visión que Timarco de Queronea pretende haber tenido en el oráculo de Lebadea;[148] lo cual suena muy parecido a cómo en Tieck y otros románticos los personajes entre la introducción y el resto de la novela tienen diálogos literarios. Después que entre tanto hay todavía otras conversaciones, el primer interlocutor de la introducción reanuda el relato directo, que luego se continúa hasta la muerte de los opresores. En el *Sptem sapientum conuiuium* el autor hace a los siete sabios reunidos como huéspedes de Periandro que Gorgias, hermano de éste, les anuncie que acaba de saber el feliz salvamento de Arión por el delfín. Poco faltó

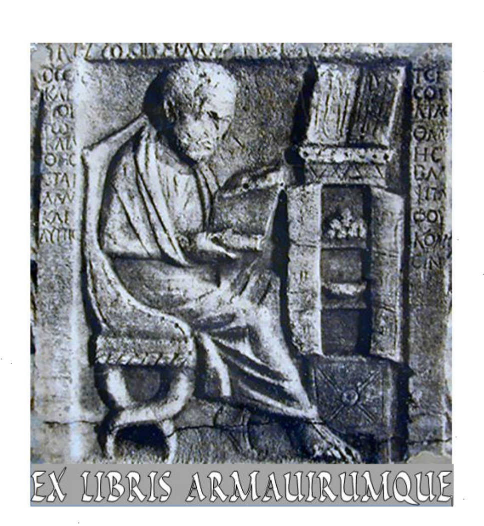
147. Por lo que se refiere a la época, siempre hay que plantearse dos cuestiones: primera, en qué año está compuesto el diálogo de Platón, y segunda, cuál es la fecha en que se supone la acción del diálogo. Ateneo, v, 56 y s. reprocha las libertades cronológicas de Platón, de un modo bastante grosero, como mentiras.

148. Es éste uno de aquellos cuadros que pretenden ser míticos, para los que servían de modelo la caverna platónica, el Er platónico, etc.

para que hubiera hecho aparecer a Arión mismo en el diálogo, y demuestra gran fatiga que no lo haya hecho.

De todas maneras, los griegos hallaron gusto en el diálogo. Que nuestra época esté de vuelta de él, después que el Renacimiento lo cultivó celosamente, podría tener su razón en que ya no se oye con gusto, como se ha escuchado antaño, a la gente. Plutarco escribió una obra especial: *De recta ratione audiendi.*[149]

149. Cf. p. 481.



V

LA INVESTIGACIÓN CIENTÍFICA

La cultura general del hombre griego consistía en que fuera instruido en ciertas materias normales (ἐγκύκλια παιδεύματα), es decir, en leer y escribir, en la música y la gimnasia,[1] a lo cual, hacia la época de Alejandro, en muchos sitios podía añadirse el dibujo.[2] Qué valor se ponía en estas enseñanzas resulta, por ejemplo, del hecho de que a súbditos rebelados se les debe de haber impuesto como pena gravísima la prohibición de hacer educar a sus hijos;[3] de hombres famosos, como Platón, se conservan los nombres de los tres maestros;[4] pero de que en época antigua el Estado haya realizado

1. Sobre la significación que era atribuida a estas παιδεύματα por Platón para la formación del alma, cf. el pasaje citado antes, p. 206, n. 77. Un paralelo trazado en un sentido muy espartano entre la restante educación griega y la de Esparta se encuentra en Jenofonte, *De rep. Laced.*, 2.

2. Cf. p. 50.

3. Según Eliano, *Var. hist.*, VII, 15, los mitilenenses obraron así porque consideraban como lo peor ἐν ἀμουσίᾳ καὶ ἀμαθίᾳ καταβιῶναι. El διδάσκαλος aparece como dado por supuesto, por ejemplo, según Plut., *Them.*, 10, para la época de la batalla de Salamina, puesto que los trezenios, no sólo alimentaban a las familias atenienses refugiadas, sino que pagaban sueldo a los maestros de sus hijos. Que los discípulos gustasen de días de vacación resulta de Plutarco, *Rei p. ger. praec.*, 27, que transmite una disposición de Anaxágoras que al declinar otros honores rogaba que en el día de su muerte les fuera permitido a los estudiantes jugar y «descansar de lecciones».

4. Olimpiodoro, *Vita Plat.* (Westermann, p. 383), al

una inspección de la calificación de esta gente no hay ninguna noticia.[5] En conjunto, la Polis se confiaba a la educación de los ciudadanos que la vida les iba dando.

Con la instrucción elemental se solían contentar muchos, según una frase de Aristipo,[6] como los pretendientes de Penélope con las criadas; pero la parte de la nación que tenía más altas ambiciones necesitaba más, y como la filosofía había roto el mito en todas partes, se convirtió en seguida para aquéllos en la portadora de todas las ciencias imaginables. Ante todo consideraban la geometría como su grado previo, pero también entraban en ella conocimientos (superiores) musicales y astronómicos, y Xenócrates, por ejemplo, rechazó a uno que quería oírle y no entendía nada de estas cosas con la observación: «Tú no tienes asas para la filosofía».[7] También ésta dirigía sus miradas a todas las artes,

principio. En los pequeños lugares y en situaciones sencillas pueden muchas veces, al menos el gramático y el maestro de música, haber sido una sola persona. En el Seudo-Herodoto, *Vita Hom.*, 4, se dice del padrastro de Homero que enseñaba a los muchachos «letras y todo el resto de la música».

5. Sólo tarde, y también en pequeñas ciudades donde bastaba un maestro, ha sido éste solicitado por el Estado; cf. Plut., *Camilo*, 10, donde se dice (con una motivación que proviene de Plutarco) ocasionalmente del maestro de Falerio: «Los falerios tenían, como los griegos, maestro común (estatal), porque querían educar juntos y mantener reunidos a los niños desde el principio». Para la época primitiva se dice por Diodoro, XII, 12, cosa semejante de la legislación por Carondas, el cual determinó que todos los hijos de ciudadanos aprendiesen la escritura y el Estado pagase al maestro, como sucedía en otras partes con los médicos.

6. Diog. Laerc., II, 4, § 799.

7. Sobre lo que Plutarco se imaginaba de Platón, Eudoxo y otros como matemáticos, cf. *Quaest conu.*, 8, 2, 1. En *De E apud Delphos*, 6, da cuenta de que Platón explicó la orden del oráculo de que se duplicase el altar de Delfos en el sentido de que lo que el dios quería era que los griegos estudiasen geometría.

profesiones, etc., posibles, para poderse relacionar con un mundo de intuiciones concretas, como demuestra ya, el constante citar ejemplos de todas las esferas y actividades de la vida; pero especialmente creó ella las ciencias, en cuanto sistematizó grandes ramas del saber y del poder, metiéndose en ellas y sometiéndolas a sus ideas. Así resultó, de su intromisión en el Estado, la política; de entrometerse en la poesía, en la cual (como con la música) se ocupaban abundantemente los filósofos, la poética; también creó su propia historia describiendo su desarrollo; infinitas referencias de títulos en Diógenes de Laerte enseñan en qué multitud de cosas y asuntos de la vida se metió, muchas veces quizá con un modo de tratar popular, pero otras veces procurando llegar al último fondo de las cosas; a esto hay que añadir tratados de toda clase, históricos, mitológicos, de antigüedades, de manera que al leer estos títulos nunca se sabe dónde terminaba la filosofía y comenzaba el saber especial;[8] sólo de las artes plásticas, como ya hemos dicho antes,[9] no se trata casi nada; visto con buena luz, esto fue una gran fortuna para ellas. Una excepción es también en este respecto el primer erudito verdaderamente grande, Demócrito de Abdera, que, nacido en 460 a. de C., debió de morir más que centenario en 357.[10] Hasta qué punto le favorecieron en sus investigaciones los viajes que en realidad o supuesta-

8. Véase, por ejemplo, el índice de las obras de Critón y Simón en Diόg. Laerc., II, 13 y 14. Allí encontramos, junto a escritos «sobre el ser», «sobre el número», diálogos y monografías éticas; que los buenos no se hacen tales por el estudio, qué es lo ἐπιτήδειον, sobre la maldad, sobre la ley, sobre la convivencia, sobre todas las virtudes, actividades y propiedades posibles. Otras cosas son estéticas: sobre la poética, sobre lo bello; otras antropológicas: sobre el aprender, sobre el conocer, sobre el saber, etc.

9. Cf. p. 72 y s.

10. Acerca de él, Diόg. Laerc., IX, 7.

mente le llevaron a Egipto, Persia, el mar Eritreo e incluso hasta los gimnosofistas indios, lo dejaremos sin resolver; en todo caso fue discípulo de los más distintos maestros, incluso los pitagóricos. Después que en parte regaló su fortuna y en parte se la gastó en sus viajes, se dedicó, según parece sin enseñar, a la investigación en el más oculto retiro, y ocupó en esto sus maravillosas cualidades para «adivinar» lo físico y profetizar el futuro, con lo cual dio a sus conciudadanos la impresión de una «sabiduría sobrehumana».[11] Fue un verdadero polígrafo y quizá de todos los griegos de alrededor del 400 a. de C. el de más amplio horizonte y de mayor fuerza espiritual; sus obras fueron, entre otras, el grande y el pequeño *Diacosmos*, un libro especial sobre Pitágoras, las obras sobre el bienestar (εὐθυμία), es decir, un principio ético distinto del placer,[12] y sobre las cosas en el Hades, una cosmografía, una uranografía, una obra sobre los planetas, escritos sobre temas antropológicos, fisiológicos, matemáticos, sobre relojes de agua y de sol, sobre el imán, sobre medicina y dietética, sobre los ritmos y la armonía, sobre la belleza poética, sobre la poesía, también sobre la agricultura, un tratado sobre táctica y arte de la guerra, escritos sobre la misma investigación, sobre las inscripciones sagradas en Babilonia y en Méroe, un libro sobre los caldeos y otro sobre los frigios, y a todo esto hay que añadir su obra sobre la pintura y lo que debe de haber escrito en alguna parte sobre el arte de abovedar.[13]

Ahora bien, a pesar de todo hay que reconocer que no es el saber el lado fuerte de los griegos, sino su arte y poesía, con los que podríamos darnos por contentos

11. Sobre su relación con los Abdera, cf. p. 484.
12. Su εὐθυμία podría corresponder a la χαρά de los epicúreos posteriores.
13. Séneca, *Ep.*, 90; Vitrubio, praef., VII.

del todo, aun cuando no tuviéramos de ellos nada más. Los cleros coleccionan en más cantidad, con más disciplina y mejor que los individuos libres, y la ciencia exacta tiene quizá que agradecer al Oriente más «resultados». En cambio, el saber de los orientales tiene límites interiores; el de los griegos, no. A éstos les era permitida una participación general en todo lo espiritual; mientras que reunían el saber y el uso del saber con libertad de espíritu, investigaron en una época posterior, cuando el sacerdocio en Egipto y Babilonia quizá ya estaba estacionario hacía mucho tiempo y había terminado sus investigaciones, y así han sido ellos al cabo los que han abierto las inteligencias a los tiempos ulteriores.[14] Pero su mérito se nos aparece, desde el punto de vista negativo, como particularmente importante, si consideramos los impedimentos que se ponían en su camino. No olvidemos la competencia que la investigación misma tenía en el mito que todo lo inundaba, en la retórica y en la filosofía especulativa. Por esto fueron extraordinariamente numerosos los sacrificios que tuvo que hacer el sabio griego, y presuponen una voluntad moral extraordinariamente fuerte. Por primera vez en el reino de los diadocos hubo puestos seguros para la investigación; antes cada investigador tenía que acopiar por sí mismo, lo que no era posible sin una gran abnegación; esta gente trabajaba enormemente y era además pobre, en el mejor de los casos ni notados por el Estado, sin derechos de autor, honorarios, etc. También sus viajes, en cuanto sabemos de ellos, han de ser citados aquí. Ciertamente que se hacían con pobreza y muchos peligros; pero para adquirir noticias e informes, visitar a sabios, y también para

14. Esto, contra las explicaciones de Hellwald, *Kutur-gesch.*, 252 y s.

enseñar, en cualquier sitio de Grecia donde algo de esto fuese necesario, los emprendían. De los viajes de Pitágoras, amplios en realidad; nadie duda ya; Jenófanes dice que él recorrió el mundo durante setenta años; Demócrito, que fue de los hombres de su tiempo el que más tierra recorrió, vio la mayoría de los climas y de las tierras, oyó a los hombres más instruidos y estuvo entre los sabios de Egipto cinco años. De Platón es seguro que abandonó, después de la muerte de Sócrates, Atenas, y sólo reapareció allí cuando tenía cuarenta años. También estuvo, entre otros sitios, en Egipto, y lo mismo estuvo más tarde Eudoxo de Cnido. Se puede suponer que en los países extranjeros visitaban especialmente a los griegos allí establecidos; pero podían aprender porque no tenían la altanera ignorancia y el repugnante odio de razas de los orientales, que habían impedido a éstos tratar con todas las demás gentes.

Para penetrarse en la respetabilidad de la investigación helénica hay que citar también la falta de depósitos públicos permanentes del saber. Durante mucho tiempo faltaron las bibliotecas, y durante siglos cada investigador se vio obligado a reunir la literatura que necesitaba y muchas veces a copiársela él mismo, hasta que las escuelas filosóficas y los príncipes diadocos les procuraron ayuda. También faltaba el cultivo regular de la ciencia. Se comprende bien que maestros como Platón y Aristóteles investigaran los diversos campos conforme a un plan grande y unitario, sabiendo aplicar en cada trabajo la fuerza apropiada; los mayores matemáticos se agruparon alrededor de Platón, y Aristóteles, en el Liceo, hizo posible que continuara investigando un Teafrasto o Dicearco.[15] Se puede creer esto bien; pero

15. Ésta es la hipótesis de Usener, *Preuss. Jahr.*, 1884, cuaderno I: «Organización del trabajo científico», donde se

parece que para una demostración estricta nos falta mucho. En conjunto, cada uno continuaba investigando por su cuenta, y maestros y discípulos se encontraban según los reunía el destino. De una transmisión y ubicuidad del saber como hoy es posible por la imprenta, y que hace propiedad de cada uno el resultado total, no se podía hablar. Resultó también de esto que no supieran unos de otros, es decir, mucho trabajo en vano. Muchas cosas fueron descubiertas varias veces, lo que, según la manera actual de ver, es perder fuerzas; sólo se puede responder a esto que entonces hubo tanto más afortunados, pues sólo es feliz el que sabe una cosa que ha inventado él mismo. De todas maneras, así podía resultar quebrantado lo más grande y penetrar de nuevo el mito en lugar del saber, y la razón capital de esto está en que la Polis no se interesaba para nada en la enseñanza.[16] Mientras que nosotros en el Estado moderno guardamos la relación entre los institutos de enseñanza, tenemos exámenes y hemos colocado funcionarios, y mientras que también en la Edad Media por todas partes y de arriba abajo sostenía escuelas la Iglesia, entonces no estaba ningún ciudadano obligado a exhibir ningún tanto de ciencia, pues no existía una carrera de funcionario en el sentido moderno; los oficios de cierta algura para las instituciones fundamentales del Estado eran de corta duración, y los empleos que exigían una actividad duradera eran despreciados en mayor o menor medida como algo servil. De esta manera, ninguna polis mantuvo una medida legal de conocimientos según una serie de grados de

acumulan sobre Platón particularmente todas las conquistas de entonces en matemáticas y astronomía, mientras que en los escritos de éste, nosotros sólo vemos ética y dialéctica.

16. La excepción que hizo Atenas en el año 305 véase en la p. 532. Otras excepciones, p. 540, n. 5.

enseñanza, y esto apenas varió en la época de los diadocos e imperial; sólo se fue cuidando mejor de la conservación segura del saber.

Por lo que hace a la noticia del sistema del mundo y de la naturaleza, no hay inguna cuestión en la que los egipcios, babilonios y asirios no hayan reunido datos mucho antes y no hayan poseído más abundantes conocimientos de asuntos que los griegos; tenían para ello castas y sacerdocios privilegiados y bien dotados, que habían hecho una profesión de su vida el reunir observaciones sistemáticamente. Pudieron notar la relación del curso de la Luna y el del Sol y establecer un verdadero calendario; pudieron desarrollar la geometría, tanto, que fue posible trazar mapas, pudieron, mediante el sistema babilónico, sencillamente genial, según el cual un cubo de un codo en sus tres dimensiones es también una base del peso, llevar a una interdependencia regulada las medidas de longitud, volumen y peso; Egipto, mediante la momificación de cadáveres, tuvo la gran ventaja de ir delante de todos los demás pueblos en anatomía, y creó un sistema de medicina que tiene principios esencialmente exactos. Grandes han debido de ser los conocimientos en las ciencias aplicadas: química, metalurgia, estática, mecánica, etc. Pero no queremos negar que los griegos tomaron directa o indirectamente mucho de estos pueblos; no se comete con ellos ninguna injusticia cuando, a diferencia de lo que creía una época debe hacer, no se deriva todo de ellos mismos: para esto se tiene a otros pueblos anteriores sobre cuyos hombros apoyarse. Pero preguntemos algo más: ¿contiene algún papiro de Egipto o una tableta de Babilonia verdades como la proposición de Anaximandro?: «La tierra es un cuerpo que se cierne libre en el espacio infinito (ἄπειρον)», o la de Diógenes de Apolonia: «¿Han resultado muchos mundos por la

condensación y enrarecimiento del aire?» Aunque estas ideas del universo de los jonios a base de principios hayan podido ser sólo una débil adivinación, es ya importante y significativo que se atrevieran a una cosa así. Y además tenemos en los pitagóricos del siglo v la gran doctrina que lleva consigo la representación geocéntrica: «La Tierra no es el centro del sistema del Universo, es un cuerpo celeste como muchos otros, y ni siquiera uno de los privilegiados; el centro lo ocupa más bien el fuego central, al que están contrapuestos los lugares habitados de la Tierra, y hacia él vueltos el Sol y la Luna». Y sigue el discípulo de Platón Heráclides Póntico, que es verdad vuelve a colocar la Tierra en el centro del Universo; pero los movimientos diarios de las estrellas los explica como una rotación de la Tierra sobre su eje,[17] y también debe de haber reconocido que Venus gira alrededor del Sol. Finalmente, hacia el 260 antes de C., enseñó Aristarco de Samos, al menos hipotéticamente, que el Sol está quieto y la Tierra le rodea «por» la rotación sobre su eje, y Seleuco el babilonio suponía ya que es puede demostrar la construcción heliocéntrica del Universo.[18] Con esto en verdad, el descubrimiento que por excelencia contradice lo que vemos todos los

17. Habían enseñado los primeros la rotación sobre el eje el siracusano Hicetas y el pitagóreo Ecfanto (de época indeterminable este último). Por lo que hace a la forma esférica de la Tierra, fue postulado al principio por los pitagóricos por la razón abstracta de que la Tierra ha de tener la forma más perfecta. (Véase además la alabanza de la esfera y del círculo en boca del interlocutor estoico en Cic., *De nat. deor.*, II, 18, 47.) Parménides el primero la enseñó por razones matemáticas, y el primero Aristóteles la empleó como prueba en favor de los eclipses de Luna, y enseñó también ya la fuerza de atracción repartida igualmente por todas partes hacia el centro de la Tierra. Arquímedes enseñó también el abombamiento esférico del mar, que Tolomeo confirmó.

18. Esto, según Peschel, *Hist. de la Geog.*, p. 30 y s.

días y llamamos sistema copernicano, estaba ya alcanzado en sus rasgos fundamentales. Mientras se nos demuestra que Egipto o Mesopotamia han tenido una idea de esto, los griegos son para nosotros el pueblo genial que ha tenido aquellas dotes de combinación que llevan más allá del saber y acumular meros datos.

Pero ningún poder protegía el saber que una vez se había alcanzado; frente a todo esto se formó y admitió, especialmente por la autoridad de Aristóteles, que no llegó a alcanzar la doctrina completa de Aristarco y Seleuco, aquel sistema geocéntrico que más tarde se llamó de Tolomeo. Según éste, se sostiene la Tierra en el centro de esferas huecas que dan vueltas alrededor de ella con Sol, Luna, planetas y estrellas fijas. Este sistema pudo dominar la Edad Media; pero en la Antigüedad no alcanzó siquiera a eliminar los antiguos errores populares. A pesar de la medición del grado por Erastótenes, todavía más tarde la mayoría y mucha gente ilustrada tenía la Tierra por un disco alargado que flotaba en el Océano.[19] Pero si se ha escrito que una verdad que se ha llegado a descubrir no puede ya perderse, esto se cumple también. Atendiendo a dispersas insinuaciones pitagóricas, pudo Copérnico, a comienzos del siglo XVI, plantear su sistema heliocéntrico, a pesar de toda una opinión eclesiástica.

Puesto que aquí hemos hallado a Aristóteles del lado de la reacción científica, citemos las quejas que modernamente se han levantado contra él. Se le reprocha amor a la divagación y se supone que es desigual, pues usa, bien el empirismo más grande, bien una manera simple y superficial de sacar lo particular de lo general. Así le reprocha, por ejemplo, Schopenhauer falta de profundidad, y sostiene que posee la viveza de

19. Cf. Plinio, *Hist. nat.*, II, 161, *ingens hic pugna litterarum contraque uulgi.*

la superficialidad. Frente a tales reproches se pueden hacer notar, ante todo, las diferencias que distinguen sus obras plena y sistemáticamente terminadas y los apuntes, cuadernos de oyentes y extractos de otros. Un gigantesco cuaderno de apuntes son, por ejemplo, los *Problemas*,[20] donde hace más de mil preguntas, especialmente del terreno de ciencias naturales, geografía física, fisiología e incluso de ética y psicología, y su «¿por qué?» es contestado cada vez con uno o varios «porque», muchas veces en sentido dubitativo y también en forma de nuevas preguntas de manera provisional. Como a ratos escribe sólo para sí, lo toma ligeramente y acude muchas veces con un «¿por qué?», donde se podría haber conformado con un «sí», lo mismo que su imitador Tassoni. Pero junto a las observaciones superficiales se encuentran también otras extremadamente profundas, y resulta asombroso cómo para él todo se hace problemático. Nos gustaría saber si ya filósofos anteriores han planteado tales colecciones de observaciones, bien propias, bien ajenas, propuestas para ser contestadas. También hay toda una serie de preguntas que, sin un pequeño experimento, esto es, sin provocación por cualquier medio de un fenómeno de otra manera invisible, no son imaginables.[21] Cosa semejante ocurre con aquellas partes del libro

20. Que son colecciones y no una obra cerrada resulta de la no rara repetición de cuestiones en pasajes posteriores, donde con nuevas propuestas difiere la respuesta.

21. Una ligera muestra del todo la da, por ejemplo, el cap. 12 περὶ τὰ εὐώδη, «acerca de las cosas bienolientes», un capítulo en su mayor parte enormemente difícil es el 19, περὶ ἁρμονίαν, «sobre la armonía». Aquí se tratan una multitud de cuestiones sobre el efecto de la música en general y sobre la música griega en particular, y se terminan (50) con la cuestión de por qué dos vasos iguales, uno vacío y el otro lleno hasta la mitad resuenan juntos, cuando se percute en ellos, con una octava de diferencia.

De mirabilibus auscultationibus que son todavía de Aristóteles.[22] Éste contiene una cantidad de imposibilidades junto a no muchas cosas verdaderas; pero presenta cada noticia con un «Se dice» y parece que nos lleva a un cuaderno de notas, en el que el autor, sin ningún orden, iba concluyendo lo que de cosas de la Naturaleza le era contado por cualquier informador sobre el extranjero. Él no podía evitar que este o aquel de sus informadores, o todos, tuvieran una manera de ver mítica, o incluso que fueran mentirosos; anotaba las cosas provisionalmente y no llegó después de esto a hacer nada con ello.[23]

Y ahora se debe decir: Si Aristóteles hubiera debido trabajar empíricamente todas las ramas de la ciencia, como la Retórica y las obras de Zoología, hubiera sido para ello necesaria toda una serie de vidas; y él disponía sólo de una, y ésta, desde luego, la llenó bien. Ante todo, investigó las realidades de la Naturaleza y de la Historia con mayor amplitud y profundidad que cualquier filósofo antes de él. Su base fue el conocimiento de lo alcanzado por sus precursores en todos los terrenos, de los sofistas y filósofos como de los poetas, y para esto le sirvió su famosa biblioteca.[24] De Filipo y Alejandro recibió luego, además, aquellos me-

22. Sobre la formación del libro, cf. Müllenhoff, *Deutsche Altertumskunde*, I, p. 426 y s., donde se señala que el núcleo de la colección ya es citado por Varrón como obra de Aristóteles.

23. Algunas historias muy fuertes de animales, en parte de Aristóteles, se encuentran también en boca del interlocutor estoico en Cicerón, *De nat. deor.*, II, 49, 124 y s. (especialmente la automedicina de los animales).

24. Según Estrabón, XIII, 608, habría sido el primero que instaló una de éstas; sin embargo, se citan, por no hablar de las noticias sobre colecciones de libros de los tiranos Pisístrato y Polícrates, también las de Euclides de Atenas, Eurípides y Nicócrates (Nicoles ?) de Chipre, en Ateneo, I, 4.

dios regios[25] que le hicieron posible su extensa investigación sobre el mundo animal y por la cual aparece en sus escritos zoológicos tan incomparablemente rico en datos positivos.[26] Y así se ha convertido en el maestro de la zoología y de la botánica científicas y en el creador de la anatomía comparada. Y junto a esto posee el enorme saber político e histórico de que da testimonio su *Política*;[27] es además el padre de la lógica, por medio de la cual la humanidad ha llegado a la conciencia de las formas puras y de la actividad de la inteligencia abstracta; es con su *Poética* el creador de la teoría de la poesía, y con su *Retórica* tiene como maestro de la oratoria una segunda existencia. A todo esto hay que añadir su conocimiento y crítica de los sistemas filosóficos anteriores, y su Metafísica, en la que aun cuando puede no haber conquistado sino cosas limitadas, por lo menos constituye el primer intento. El edificio que terminó es de todas maneras gigantesco; es y sigue siendo, a pesar de su posición reaccionaria en la ciencia de la cosmografía, como Dante dice, «el padre de los que saben».

No queremos negar que entre los griegos dominó una verdadera ingratitud frente a tales maestros y que la pérdida de lo logrado por Demócrito y Aristóteles es perceptible en los ulteriores en grado sospechoso. Después de los magistrales estudios zoológicos de este último podía escribirse todavía en el siglo II después de C. una obra como la *Historia animalium*, de Eliano, donde la ilusión entra como a oleadas, desde luego que no sin que a veces se presenten observaciones impor-

25. Cf. Eliano, *Var hist.*, IV, 19 (sobre Filipo) y Ateneo, IX, 58 (los 800 talentos de Alejandro).

26. Bastante maliciosamente se plantea la cuestión de cómo se ha llegado a saber tanto y con tanta seguridad sobre los animales en Ateneo, VIII, 47.

27. Sobre ésta y las πολιτεῖαι, cf. tomo I, p. 368.

tantes y notables.[28] También Pausanias podía, con la idea de mantenerse dentro de un justo medio,[29] imaginarse que los ríos pueden recorrer mucho trecho por debajo del mar, y reaparecer después como fuentes,[30] que el agua de la Estigia es mortalmente venenosa y

28. Tales parecen encontrarse sobre todo con ocasión de las especies inferiores de animales, con los cuales no habían tomado empeño el mito y la leyenda de labradores. Por el contrario, se encuentra gran riqueza de fábulas sobre elefantes y leones. Por ejemplo, en v, 49, el elefante invoca a los dioses como testigos de su injusto sufrimiento; en VII, 44, adoran los elefantes al Sol que amanece; en VII, 48, se cuenta muy detalladamente la historia de Androcles. También en *Var. hist.*, 19, se cuenta que para el león enfermo no hay otro remedio que comerse un mono. En v, 34, se cuenta como realidad el canto del cisne, y se cita sobre esto con razón a Sócrates en el *Fedón* platónico, mientras que el autor, en *Var. hist.*, I, 14, reconoce que este canto nadie lo ha oído. Sobre cegar y devolver la vista a un lagarto en un puchero, Eliano mismo (v, 47) estaba en contra. Una hermosa muestra de su credulidad es en v, 29, la historia de los patos salvajes que cuando pasan el Tauro por miedo a las águilas toman una piedra en el pico, para no delatarse con sus gritos (lo mismo se repite, por lo demás, en una multitud de autores, entre otros, Amiano Marcelino, XVIII, 3, 9). Indicador del grado de su crítica es III, 23, donde cuenta, según Alejandro de Mindos, algo de lo más gordo (que las cigüeñas viejas, como premio de su amor paternal, son convertidas en hombres en las islas del Océano), y después prosigue: «Y esto no me parece ningún mito, pues ¿con qué objeto iba a inventarlo Alejandro, si no iba a sacar ningún provecho de ello? Y no hubiera estado bien en un hombre inteligente preferir la mentira a la verdad, ni siquiera por causa de la mayor ganancia, cuanto más cuando se exponía en tales cosas a un reproche sin ganancias». El gusto griego por las mentiras y las fábulas parece que no le resultó suficientemente claro a Eliano.

29. Dice (IX, 21, 4) que se debe tener un juicio ni ligero ni incrédulo frente a los casos más difíciles.

30. El pasaje principal sobre los ríos submarinos es II, 5, 2, según el cual el Asopo de Fliunte, procede del Meandro; el Inopo, en Delos, del Nilo; el Nilo mismo, del Éufrates. Cf. también II, 7, 8. Para la famosa corriente del Alfeo por debajo del mar Jonio, había, según v, 7, 2, un oráculo délfico. Sobre esto confróntese también Antígono, 140.

que sólo se puede guardar en un casco de caballo; que los pájaros del Estinfalo, que aun vivían en Arabia, destrozan con su pico el bronce y el hierro; que hay tritones, etc.; y toda una caterva de otros autores se muestra sujeta a no menos ilusas creencias.[31] El mito,

31. En Plinio, *Hist. nat.*, IX, 9, anuncia el legado de Olissipo (Lisboa), que se ha visto y oído en una cueva, y tocando una caracola, un tritón en la forma normal en el arte *(ua noscitur forma)*. Y tampoco la forma de las nereidas es tenida por ningún disparate, sólo que incluso también donde tienen forma humana su cuerpo es escamoso. En la misma costa se oyó durante mucho tiempo el gemido de una nereida moribunda (¿Es que tenían que venir a la playa para morirse?) Por romanos distinguidos, testigos oculares, le es confirmado a Plinio que en el mar de Cádiz se ve el *homo marinus*, semejante en todo el cuerpo al hombre (tal como se pinta el tritón); por la noche sube a los barcos, que se escoran en seguida, y si él continúa más tiempo, se hunden. Monstruos puramente marinos fueron arrastrados a la playa en tiempo de Tiberio, en Galia. El gigantesco esqueleto del que antaño había amenazado a Andrómeda había sido traído ya hacía mucho desde Joppe a Roma y había desfilado en los juegos del edil M. Scauro. También se encuentran detalladamente toda clase de maravillas de fuentes y ríos en Plinio, II, 224. Más detalles para las fábulas de los delfines da, entre otros, Plutarco, *Sept. sap. conuiu.*, 19 y s. El paradoxógrafo Apolonio (siglo II d. C.) cree que el imán tiene fuerza de atracción sólo de día y, por el contrario, nada o casi nada por la noche, pero ya de su precursor Antígono (época alejandrina) habría que notar junto a cosas verdaderas de los mejores autores algunas cosas muy fuertes de creer; por ejemplo, en 142, que en Escotusa (Tesalia) había una fuentecilla que, no sólo curaba las heridas de hombres y animales, sino también hacía unirse la madera desgarrada o rota que se echase en ella; y Flegón, *Mirab*, 34, sabe que en Saune, en Arabia, ha habido centauros hasta la época de Adriano, de los cuales uno fue llevado todavía vivo a Egipto y después, embalsamado, a Roma, mientras que Artemidoro, *Oneicroit.*, IV, 47, negó la posibilidad de los centauros. (Desde luego, distingue él mitos absolutamente verdaderos, condicionadamente verdaderos, y falsos; pero sólo, por supuesto, en interés de la interpretación de los sueños.) Para ver lo que podía llegarse a creer, se puede comparar también el capítulo sobre los monos de la India, en Filóstrato, *Vita Apoll.*, III, 4.

en el que, dicho sea de paso, a veces se representa con suma poesía la fábula,[32] había comenzado por crear un amor general a la fábula de lo próximo y lo lejano, lo viejo y lo nuevo, y ésta ondulaba como un mar por encima del saber exacto que se había alcanzado; pero el mito mismo siguió viviendo hasta los tiempos más tardíos e hizo que el pensar sobre causas y efectos no fuera suficiente. A los seres fantásticos se añadieron los pueblos y países de fantasía.[33] Si ya Herodoto, en cuanto cesa su inspección directa, por ejemplo, con ocasión de Arabia, se deja informar con las fábulas más gruesas, los compañeros de Alejandro podían volver con inauditas mentiras; la circunstancia de que la geografía se hubiera hecho con la difusión de las colonias muy extensa no bastó para conseguir que en cuanto se llegara a descubrir una verdadera tontería ya en el campo de la vida diaria se la pusiera en claro mediante el más sencillo experimento.

Así el mundo moderno se admirará continuamente

32. Cf., por ejemplo, *Ilíada*, II, 751, donde Homero, al Titaresio, que desemboca en el Peneo, no le hace mezclar su agua de hermosa corriente, con los torbellinos de plata del otro, sino fluir por encima, como aceite: pues es una derivación de la corriente de la Estigia terrible de los juramentos.

33. Sobre la pervivencia de los pueblos fantásticos desde Hesíodo hasta los mentirosos posteriores se puede comparar Estrabón, VII, 299 y s. Pues para Estrabón, 295, incluso Piteas es un mentiroso, y el paisano de éste, Eutímenes, parece haberlo sido, a juzgar por la muestra en Ateneo, II, 87. Por lo que se refiere a los países de fábula fuera del *orbis terrarum*, recordemos la leyenda de la Atlántida, en el *Critias* y el *Timeo* de Platón; a la necesidad de la fantasía de ocuparse en ellos atiende el cuento del país de los Méropes, que Teopompo pone en boca de Sileno (Eliano, *Var. hist.*, III, 18) y la *Historia uera* de Luciano. Gelio, IX, 4, da extractos de una serie de autores de fábulas, preferentemente mentirosos de viajes sobre Oriente, posteriores a Alejandro; el final lo forma una cita de Plinio, *Hist. nat.*, VII, 36, sobre transformación de mujeres en hombres.

de la ligereza que los griegos en todo mostraban para creer lo que estaba fuera de la vida interior del hombre y fuera (y a veces también dentro)[34] del círculo de percepción más cotidiano; de la facilidad con que se adaptaban a la realidad que cualquiera sostenía y se fiaban de ella; de sus defectuosos conceptos sobre la Naturaleza y de lo que puede estar dentro del alcance y voluntad de ésta, y de la evidentemente escasa influencia de sus grandes investigadores y descubridores. Eran en cuanto querían aptos para la más amplia y extensa investigación empírica; pero, como ya hemos dicho antes que ninguna ciudad exigía en forma de examen libresco un determinado grado de saber para los muchachos en la escuela y luego para los funcionarios, y como ningún clero procuraba limitar y defender el espíritu de la población contra ilusiones y supersticiones,[35] no se encontraban nunca obligados, dentro de su manera de ilustración, a adoptar oficialmente los resultados de la alta investigación o una determinada cantidad de hechos particulares, y tal situación, que más tarde se repite muy parecidamente con los italianos del Renacimiento, no fue cambiada en nada por ningún período de los diádocos ni ninguna escuela alejandrina. Pues tampoco el Museo de Alejandría era un instituto de enseñanza con exámenes, y finalmente tampoco Roma tuvo nada de una China. Toda la cultura que pasaba de la cítara, gimnasia y gramática con el conocimiento de los poetas, era completamente libre y

34. Eliano, *Var. hist.*, IX, 14, hace, por ejemplo, la historia de Filetas de Cos, que tenía plomo en las suelas de los zapatos para que no se lo llevase el viento: cosa ridícula; pero Ateneo, XII, 77, sigue tranquilamente hablando de fábulas sobre esto.

35. El saber sacerdotal de Egipto y Babilonia estaba, desde luego, mucho más libre de superstición que el saber de los griegos.

práctica, que se podía adquirir en el ágora, los gimnasios, escuchando conversaciones de filósofos, etc., y más tarde también participando en el Estado, la guerra, etcétera; cuando, como ciudadano y como hombre, se sabía lo bastante sobre todas las cosas de la vida, nada importaba que se tuviera a la Tierra por una esfera o por un disco, y creer esto último no era una «vergüenza».

Si pensamos cuán compatible es la crítica actual y la exactitud en la exposición de cualquier cosa indiferente, con las mentiras y fábulas en lo corriente y moliente, juzgaremos el positivo placer de los griegos en sus fábulas más benévolamente. Mentían de buena gana y aceptaban a su vez ajenas mentiras con la mejor voluntad, como los cazadores de hoy día. Y si el mundo actual, con su escuela y sus lecturas, y con esto emancipado de fábulas y muchos pánicos naturales, está en conjunto más libre de fábulas y no más sujeto en la práctica a ilusiones mucho más peligrosas, se podría preguntar con razón. Pero si también el conocimiento del mundo (en el cual el moderno progreso comprende en puridad sólo la naturaleza y no el interior del hombre) se ha de seguir divulgando cada vez más entre todas las clases humanas y pueblos y razas, reconocen Hellwald y Hartmann que, a la vez que esto, se extiende el sufrimiento.

Pero cuanto más les agradó[36] a los griegos el se dice y el tomar sin enfado y más amaron el mito, tanto más grandes aparecen sus investigadores, que podían

36. Se puede observar, por ejemplo, cómo todavía Luciano se burla sobre el saber e investigar de los peripatéticos. En la *Vitar. auctio* dice que uno de éstos sabe cuánto tiempo vive una mosca, hasta qué profundidad ilumina el Sol el mar y cuál es la ψυχή (grado de conciencia) de las almejas. Ni tiene idea de que todo esto sean objetos para la ciencia.

desviarse de la senda de la fantasía. ¡Qué formidable gravedad debe de haber animado, por ejemplo, a un Eudoxo de Cnido (hacia 366 a. de C.), que deseaba estar en las cercanías del Sol y conocer su forma, tamaño y aspecto, y morir, si así era necesario, como Faetón![37] Con tal manera de pensar consiguieron, a pesar de todo, que poco a poco se formase un importante cúmulo de saber, asegurado al menos por escrito, y entre otros, en los campos de las matemáticas, astronomía, mecánica, medicina, y todavía los estoicos, que por lo demás proclamaban un desprecio marcado del saber geométrico, físico, etc., se convirtieron en los fundadores del sistema tradicional de la gramática, del que, a través de los gramáticos latinos, ha llegado hasta nosotros; el inventor de la mayoría de las expresiones gramaticales para las partes de la oración y flexiones fue Crisipo.[38] Así esta nación, con su amplio sentido de todos los valores del saber, ha podido convertirse, en el mundo de los fenómenos, al cabo, en el ojo del mundo.

37. Plut., *Non passe suauiter*, II.
38. Dentro de la escuela estoica hacían vejamen unos de otros con preguntas como ¿en qué difiere la σχέσις de la ἕξις? Luciano, *Conuiu.*, 23.

VI

HISTORIA Y ETNOLOGÍA

Con toda evidencia se muestra la inferioridad del antiguo Oriente frente a los griegos en el campo de la historia. Es completamente incapaz de toda historia de los que de cualquier manera están más allá del propio pueblo, y aun para el conocimiento de la historia del propio pueblo, muy sujeto, porque, como el encargo es oficial, se hace por historiadores designados. Los indios carecen en absoluto de historiografía, y con intención, pues todo el mundo exterior cabe en un pliegue del manto de Brahma. Los egipcios y asirios tienen sus crónicas de reyes, en las que el propio pueblo figura sólo de paso y como cosa, mientras que todo el extranjero, como botín y objeto de venganza y avidez. No se puede imaginar que corresponda a la realidad la idea que tiene Platón del cuidado de los egipcios por las cosas grandes de los demás pueblos;[1] pues de tal contabilidad acerca de todo el mundo estaba el egipcio impedido por su odio de raza, sus leyes de pureza y su orgullo, que inevitablemente tenían que aislarle.

1. En el *Timeo*, 23 a, dice el viejo sacerdote de Sais, entre otras cosas, a Solón: Donde nosotros sabemos que en nuestro país o allá (en Grecia), o también donde llegan nuestras noticias ha sucedido algo hermoso y grande o notable por otra razón, esto se halla aquí desde antiguo grabado en los templos y conservado para la posteridad.

Los persas poseen, en vez de la imagen precisa de la historia de su dominio, otra en tipos, explicada en su *Libro de los reyes,* y en él subordinan todas las personas y acontecimientos unilateralmente a la lucha de los dos principios del mundo.[2] También entre los judíos hallamos la subordinación de la historia a una gran contraposición: entre la teocracia del auténtico culto a Jehová y sus enemigos; en ellos tenemos que habérnoslas con las piezas de un proceso. Por otra parte, relatan no con poesía de tipos, sino prosaicamente; pretenden narrar lo acaecido, y con toda su repugnancia frente a lo no judío, consiguen levantarse hasta exponer un índice de pueblos como el que leemos en el cap. x del *Génesis.*[3] Pero, sin embargo, y aunque como habitantes de un país de tránsito tan importante, dan noticias de sus invasores egipcios y asirios, les falta el espíritu de objetividad por completo, y de los pueblos extranjeros se habla solamente desde el punto de vista del interés judío, en cuanto que era imprescindible para entender la historia nacional. Por primera vez, de los fenicios y cartagineses es imaginable que hubieran podido ser, no sólo en etnografía y cosmología, sino también en la consideración política objetiva, si no los modelos, sí los precursores de los griegos; pues también tenían ellos una pluralidad de polis y podían obrar comparativamente; el espíritu objetivo, político y de

2. ¿Qué sucedía con las narraciones oficiales de la historia de los Aqueménidas? Ctesias aprovechó, según Diodoro, II, 32, las διφθέραι de los archivos reales.

3. Este documento desde luego que se formó (cf. tomo I, p. 38 y s.) apenas en suelo originariamente judío, pues un interés etnográfico como el que aquí se demuestra es completamente inimaginable entre los judíos; sólo un pueblo mercantil, de grandes viajes, como los fenicios, podía crear esta tabla. La preferencia de Cam, tal como debe haberse señalado en la forma supuesta de la tabla, todavía alcanza a notarse a través de ella.

política comercial podía ponerse en marcha y exigir descripciones científicas, en cuanto no se imponía por razones de prudencia desde arriba el silencio, como podríamos especialmente imaginárnoslo para Cartago.[4]

Pero con toda seguridad los griegos tenían ojos con los que miraban el mundo alrededor como un panorama, y espíritu de objetividad, y esto no sólo para su raza, sino para todos los pueblos. Ellos fueron por ello los primeros en poder ver algo e interesarse sin poseerlo e incluso sin desearlo; y como estaban divididos en ciudades particulares y éstas a su vez en partidos, se conocían entre sí y podían así describirse. La consideración imparcial de pueblos extranjeros y tiempos pasados forma también un eterno título de gloria para ellos, pues a partir de ellos y por ellos mismos todos los pueblos civilizados han quedado obligados a tener noticia de otros pueblos y tiempos; este interés universal se lo debemos a ellos exclusivamente; no podemos imaginarnos qué habría sucedido si no hubieran contagiado esta manera de pensar a los romanos.[5]

* * *

Pero este pueblo tiene su experiencia histórica y su cosmografía, en la que le interesaba tanto luchar contra la misma ilusión que en su ciencia de la naturaleza. Ya la perduración del mito y de la geografía mítica, de lo que se ha tratado en la primera sección de esta obra,[6]

4. El original del periplo de Hannón, que exponía el gran viaje de descubrimientos por la costa occidental de África (hacia el 500 a. C.), estaba consagrado en el recinto sagrado de Cronos, donde no debió de haber sido accesible para cualquiera. Recuérdese cómo el pequeño Estado de Lucca, en los siglos xv y xvi, como tenía enemigos poderosos, tuvo a bien prohibir escribir anales.
5. Cf. tomo i, p. 20.
6. Cf. tomo i, p. 42 y s.

creó no pocas dificultades e impedimentos; de todas maneras, las extremas lejanías se abandonaron de buena gana al poeta y al mitógrafo[7] y todavía podían consolarse con la conciencia de la ventaja de la poesía sobre la historia, al representar ello más lo general, y la historia más lo particular.[8] Hay que pensar además en el perjudicial influjo de Homero sobre la geografía.[9] En resumen, que el sentido de lo mítico apriorístico se levantaba como una muralla frente al conocimiento de los hechos.

Y, sin embargo, el mayor enemigo entre los griegos de una ciencia histórica precisa no es el mito, pues a éste se le habría llegado a dominar, sino la incorregible inexactitud e indiferencia que ellos tenían frente a lo exacto. Su objetividad no se refería a la fundamentación realmente objetiva de cualquier hecho real, sino a la significación íntima de éste, a su contenido de carácter general humano o nacional, que deben quedar lo más posible de manifiesto. Ya hemos visto antes[10] qué desviaciones se permitían en la tragedia en cuanto

7. Cf. las instructivas palabras de Plutarco en la introducción al *Teseo*: «Según en los mapamundis hacia los bordes se escribe: desde aquí, arena seca, o país de fieras, o pantanos, o hielos escíticos, o mar helado, así puedo yo decir de lo que hay más allá de la noticia segura: las siguientes historias maravillosas y trágicas pertenecen a los poetas y no tienen ninguna seguridad ni confianza».

8. Aristót., *Poética*, 9, 1451 b, 7.

9. Cf. tomo I, p. 41 y s., y más arriba, p. 132 y s. Un ejemplo especialmente ridículo de capricho geográfico (y etimológico) lo transmite Estrabón, XIII, 4, 6, 626 y s., con ocasión de la cuestión de la Hyde homérica y la sede de los Arima. También sobre la inseguridad de los poetas trágicos en las designaciones geográficas tiene Estrabón que lamentarse, cuando citan, por ejemplo, a troyanos, misios y lidios como frigios, y a los licios como carios: Sófocles llama a Cilicia («al modo trágico») Panfilia. Cf. XIV, 3, 3, 665, y 5, 16, 675.

10. Cf. p. 304 y s.

al destino y carácter de cada personaje. Para la historia es importante, en primer término, que las acontecimientos y las concepciones tradicionales sobre las personalidades, a partir de la emigración doria, durante mucho tiempo sólo fueron transmitidas oralmente. Y así resultaron, conforme a una manera de ver por tipos míticos de las cosas, mitos de los acontecimientos históricos, es decir, que los narradores obraban *ex ingenio*, poetizando, describiendo y completando, en parte, según la naturaleza general de la cosa de que se tratara; en parte, por otras noticias dispersas de aquella época, añadiendo un tanto y quitando algo de lo que se había dado por sabido antes, de manera que el acontecimiento o individuo correspondiente apareciera como tipo característico, aunque pareciéndose poco al hecho originario[11] y quizá quedando de muchos detalles dos o tres anécdotas como las más significativas. Ya en esto se presenta una gran diferencia entre Herodoto, que suele sacar preferentemente de relatos orales de tercera e incluso de décima mano, y Tucídides, cuya fuente son documentos y relatos orales de quien conoce el suceso inmediatamente, esto es, testigos presenciales.

Si todo lo transmitido oralmente se redondea también en otros pueblos de esta manera y se organiza poéticamente por sí mismo, los griegos tuvieron además en su época literaria posterior la inclinación al relato típico, y hasta el final hormiguea entre ellos en este punto lo anecdótico, añadiéndose a lo quizá como originario auténticamente transmitido una costra a veces muy extendida de invención. Especialmente lo que

11. Obsérvese la diversidad de la tradición oral histórica y de la tradición oral épica. Mientras que en ésta se transmite literalmente y aprendiéndoselo fatigosamente de memoria, allí domina la máxima libertad posible.

ocurría en ciertas actividades de la vida se acumulaba todo sobre el más eximio representante de cada una de éstas, y se inventaba lo que pudiera hacerle sobresalir más, en bien o en mal. De todos los filósofos famosos y otras celebridades se inventan detalles de su vida y acontecimientos, a capricho, según una especie de cálculo de probabilidades de lo típico; se les suponen de la manera más atrevida relaciones con contemporáneos reales o supuestos, y a veces se da de bofetadas a la posibilidad cronológica. Quien llega a conocer esta manera de contar tipicomítica, renuncia en muchos casos a averiguar lo que realmente hubo de ocurrir. Esto y lo que se ha visto puramente en el interior no está, en la mayoría de los griegos, nunca plenamente diferenciado; ellos se conforman, como ya se ha dicho más arriba,[12] ante un hecho sostenido por cualquiera, e incluso personas grandes en otras actividades son especialmente de la mayor indiferencia para los acontecimientos históricos. De todas maneras, nos parece poco justificado el desprecio con que, por parte de la actual ciencia crítica, se trata muchas veces lo anecdótico, declarándolo todo en comparación con la transmisión de hechos precisos como sin valor, indigno, etc., encontrándose, por otra parte, condenados a cribar y escoger incluso estas anécdotas y siendo los hechos quizá sólo escombros. Pues todas estas historias, que muchas veces son lo único que tenemos de una época, ¿han dejado de ser historias? Desde luego que no, en el sentido corriente de historia, pues por ellas no podemos saber lo que ha acontecido mediante una personalidad determinada en un tiempo determinado y en un determinado lugar; pero desde luego que, en cierta medida, tenemos una *historia altera*, una historia ima-

12. Cf. p. 556.

ginada, que nos dice lo que se contó a los hombres y lo que es para ella característico. Si con nuestra educación no buscamos sino lo exacto y fuera de ello no hallamos salvación, los griegos, en cambio, ven en esto tipos, y la expresión del tipo es la anécdota, que en conjunto siempre es verdad y, sin embargo, ni por un momento ha sido verdadera. En este sentido, el primer libro de Herodoto, por ejemplo, siempre ha sido verdad, aunque no queda de él mucho si se quita lo típico.

La crítica moderna ha eliminado mucho de estas anécdotas, a veces con poco trabajo, con sólo señalar anacronismos, repetición en otro punto, etc., y sin embargo, por ejemplo, en Plutarco nunca se terminará ni se querrá tampoco terminar de limpiarlas del todo. Pero, a la vez, con las historias espontáneas de tipos característicos ha tenido la crítica que habérselas con las invenciones literarias intencionadas, que ha podido demostrar son la manía de escuelas enteras.[13] Así está pensada la relación entre Solón y Pisístrato en Eliano (*Var. hist.*, VIII, 16) desde el principio hasta el fin por personas que se imaginan cómo se hubieran portado en lugar de Solón. Con Pitágoras todo lo imaginable es puesto en relación de la manera más violenta: Numa, lo mismo que Zaleuco, que tuvo que ser su discípulo;[14] incluso cuando los demócratas de Síbaris

13. Una muestra de tales investigaciones, que dan la prueba de todas las alteraciones posibles de lo exacto, la presenta Schäfer, *Demosth. u. s. Z.*, p. 272 y s., a propósito de la historia de la educación de Demóstenes a que hemos aludido, tal como en lo que se refiere a los supuestos maestros y a los esfuerzos del orador nos es contada por Plutarco en su biografía. De todas maneras, hemos de recordar justamente en este punto que se habla de la importancia de una personalidad cuando sobre ésta se ha acumulado lo que corresponde al tipo. *On ne prête qu'aux riches*, dice un refrán francés.

14. Diodoro, XX, 12.

pidieron, bajo amenaza de declarar la guerra, la entrega de los que se habían refugiado en Crotona, debe él mismo de haber movido al pueblo crotonense a la protección de los suplicantes.[15] El que caía del todo en manos de los cómicos, como Eurípides, se convertía, junto con sus padres y abuelos, en un cuento; es una verdadera vergüenza cómo pueden disputar entre sí con referencia a la muerte de este poeta hasta tres o cuatro absurdos relatos. Domina además lo anecdótico en toda la vida de Platón, lo mismo en Diógenes de Laerte que en todos los demás biógrafos. Incluso los hechos reales se cuentan con conversaciones, circunstancias y chistes que despiertan la mayor desconfianza, de manera que al cabo casi cada punto en la vida de los filósofos es disputado, y sucede con Hipócrates cosa parecida. A esto corresponde también la descripción de las distintas maneras de que los tiranos vencen y son derribados, y absolutamente todas las historias de conspiraciones.[16] Y así todo el relato de los hechos y caracteres de Aristodemo de Cumas en Dionisio de Halicarnaso (VII, 4 y sigs.), una acumulación de todo lo que de punta a cabo acontece a los tiranos. A las historias inventadas pertenece también, sin duda, el desaire que Hierón debió de haber recibido en la fiesta de Olimpia, porque no había tomado parte en la gran lucha.[17]

Parece absolutamente preparada la vulgata de la guerra médica tal como ya la halló Herodoto, especialmente en lo que se refiere a las astucias al modo de

15. Diodoro, XX, 9.
16. Junto a la liberación de Tebas en aquella noche del año 379, diversamente narrada, se encuentra una variante más en Polieno, II, 3, 1; II, 4, 3.
17. Eliano, *Var. hist.*, IX, 5, y la variante Plut., *Temist.*, 25.

Ulises de Temístocles y su supuesta colaboración con Aristides; cuán ilimitada era ya entonces la vanagloria y las mentiras que de ésta resultan, se ve bien claro, entre otras cosas, con la falsa tumba de montículo, que Herodoto —el cual en esta ocasión habla con franqueza— conoció junto a Platea.[18] También el mal fin de los tres acusadores de Sócrates, por los cuales deben de haber testimoniado sus conciudadanos tal desprecio, que por fin se ahorcaron, debió de haberse contado como no habiéndoles tenido ninguna envidia.[19] Evidentemente fabulosa es además la pompa de Alejandro como la cuenta, por ejemplo, Eliano (*Var. hist.*, IX, 3), y, desde luego, en una serie de horrores de la historia de Grecia, como, por ejemplo, lo que, según este mismo autor (*ibíd.*, 8), hicieron los locrios con las mujeres de la casa de Dionisio *el Joven*, debe de haber invención. También hay aquí que citar una vez más[20] al viajero mentiroso. La invención en éstos tomaba dos direcciones, refiriéndose, en primer lugar, a cosas exageradas y maravillosas que debía de haber en Oriente, y en segundo lugar, tomando y trasladando mitos griegos. A esto se atrevieron especialmente los acompañantes de Alejandro por adularle. Éstos trasladaban, por ejemplo, el Cáucaso desde el Norte hacia el mar oriental, llamando Cáucaso a ciertos montes de la India, y mostraban al Rey en el Paropamiso una cueva sagrada, como la prisión de que Heracles había libertado a Prometeo. Con esto Alejandro debía ser, puesto

18. Herodoto, IX, 85. Cómo se adornó más tarde la guerra de Jerjes lo demuestra, entre otros, Plut., *De cohibenda ira*, 5, donde el Rey no se conforma con la (para nosotros, desde hace mucho sospechosa) flagelación del mar, sino que amenaza al monte Atos con una carta que le arrojará al mar.

19. Plut., *De inuid. et od.*, 6.

20. V. p. 554.

que había llegado igual de lejos, comparado a Heracles.[21]

Y ahora se manifiesta una tendencia de los griegos hacia la falsificación en la invención de documentos. Es sumamente característico que ya la primera carta que aparece en la leyenda posterior de Troya es una falsificación.[22] Más tarde, ante todo, para asustar a las gentes, se falsificaron oráculos, e incluso se puede decir que los que de éstos se conservaban eran casi todos inauténticos. Además, los griegos adornaban más que cualquier otra nación sus productos literarios con nombres antiguos, e incluso inventaban en el sentido de un mundo más antiguo. Si con esto, a veces, apenas se podía contar con lograr el engaño, la mayoría de los ejemplos no permite otra explicación, porque pronto se implica en estas falsificaciones una determinada tendencia: sería hasta demasiado seductor el fiarse de la credulidad de la nación. El ejemplo más importante en este punto son los escritos órficos, porque en ellos se trata de una secta religiosa que todo lo hacía depender de un cantor del mundo primitivo.[23] Pero también príncipes coleccionistas fueron engañados más tarde: esperaban con manuscritos viejos de

21. Eustath., A dion.., 1153.

22. Cf., sobre esto y sobre los oráculos, tomo II, p. 380 y s. También el gran ladrón Autólico falsifica en el mito las huellas de los animales por él robados a Tzetzes, Lycoph., 344.

23. Cf. tomo II, p. 222. Suidas, s. u. Orpheus, cuenta como «obras de Orfeo»: *Triagmos* (que quizá sería del trágico Ion), *Hieros logos* (del tesalio Teogneto y del pitagórico Cércope), *Cresmos y Teletas*, «Oráculos» e «Iniciaciones» (de Onomácrito), *Sotería* (de Timocles o Persino), *Crateres* (de Zopiro), *Thronismos, metroi kai bacchica* (de Nicias el Eleata), *Eis Hedon catábasis* (de Heródico de Perinto). *Peplos kai dictoun* (de Zopiro otra vez o de Brontino). *Physica* (de Brontino). Todavía peor suena de todas maneras que, según Hesiquio, hubiera del centauro Quirón una exhortación a Aquiles en verso e incluso un ἱππιατρικόν.

aspecto y estropeados a Tolomeo (¿Filadelfo?), cuando quería reunir las obras de Aristóteles; a Juba, cuando buscaba las de Pitágoras.[24] En el siglo II a. de C. tuvo efecto la falsificación de los libros de Numa en Roma, y todavía en tiempo de Claudio se halló en un terremoto, en Creta, cuando se abrieron muchas tumbas, en una de éstas, el poema sobre Troya de un supuesto contemporáneo de Agamenón, Dictis; desde luego es porque antes lo habían puesto allí. Muy especialmente, con gusto y corrientemente se fingían, según es sabido, cartas que se ponían en la pluma incluso de gente de época prehistórica, de manera que de éstas pudo resultar el género poético fingido de las *Heroídas*. Ya hemos visto antes (pág. 453) que en este punto se trata en todo caso de un inofensivo ejercicio retóricodemostrativo; pero no siempre era éste el caso exclusivamente, y a veces se dudaba ya sobre la legitimidad en la Antigüedad;[25] de todas maneras, nueve décimas de las cartas no eran de sus supuestos autores. Y tampoco había más seguridad en las tablas genealógicas y documentos: el viejo historiador jónico Acusilao era, tal como se supo más tarde, un conocido espurio (νοθεύεται). Debió de haber compuesto sus tablas genealógicas de inscripciones en bronce, halladas por su padre excavando.[26] También leyes y decretos del pueblo se inventaban con facilidad; estos últimos se delatan por una charlatanesca motivación, cómo la de los atenienses en honor de Hipócrates.[27]

24. Cf. el escolio a Aristóteles citado por Mullach, I, p. 383.
25. Las cartas del poeta Arato, por ejemplo, se consideraban casi generalmente auténticas, y, sin embargo, según la primera *Vita*, Apolónides Cefeo, en su obra «Sobre las historias mentidas», dice que habían sido compuestas por Sabirio Polión (Westerm., p. 55 y s.).
26. Suidas, s. u. Acusilao y Hecáteo.
27. Westermann, *Biogr.*, p. 452 y s.

Si añadimos a todo esto lo contrario de la falsificación, que es la sustracción de lo verdadero,[28] tendremos una idea de las dificultades que por todas partes salían al paso del investigador crítico. Quien buscaba lo verdadero, como Tucídides, tenía que distinguir continuamente, en primer lugar, verdad de poesía, y en segundo lugar, verdadero de falsificado. Finalmente, lo acontecido mucho tiempo había nunca fue el punto fuerte de la historiografía griega,[29] sino que ésta fue grande por la exposición de lo contemporáneo o no muy anterior. En esto consigue su cenit todo lo pragmático, aunque con fuerte influencia de la retórica, lo cual más tarde pareció tan evidente que, por ejemplo, Dionisio de Halicarnaso no tiene otro patrón que ésta para juzgar a Tucídides. Cuando, por ejemplo, Tucídides combate la opinión que los atenienses sostenían, en contra de noticias y monumentos, de que Harmodio y Aristogitón habían matado a Hiparco, siendo éste jefe del Estado, y con esto puesto fin a la tiranía, cosechó como agradecimiento por su rectificación el reproche de ser mentiroso, puesto que (en Hermipo) se dice que como él estaba emparentado con los Pisistrátidas, por envidia, supuso que aquellos dos famosos no habían sido tiranicidas.[30]

* * *

Historia (exposición) en sentido griego contiene junto a la historia la topografía y la geografía, e incluso

28. Diόg. Laerc., II, 6, 13, considera un mérito de Jenofonte que hiciera famosos los libros de Tucídides, cuando hubiera podido pasarlos en silencio puesto que eran todavía desconocidos.

29. Actualmente se buscan los fragmentos de opiniones primitivas más en los dramáticos, escoliastas, etc., que en los historiadores famosos.

30. Tuc., I, 20, y especialmente VI, 54 y s. Marcelino, *Vita Thuc.*

la historia de los países. A ésta sólo llegaron los griegos más tarde; pero, en cambio, por esto permaneció sana su historiografía el mayor tiempo posible. Su base fue la topografía de los distintos lugares y países, los mitos y antigüedades locales, recuerdos de toda clase, para todo lo cual podían suministrar armazón cronológica indispensable la lista de los vencedores olímpicos, la de los reyes de Esparta (desde luego que completa evidentemente por recuerdos), la de los prítanos de Corinto, de arcontes de Atenas, de sacerdotisas de Argos y semejantes.[31] Sólo después que se había comenzado por la ciudad patria, con el estadillo particular, las monografías sobre el cual más bien habrán parecido antigüedades que historia, se pasó también a la geografía e historiografía de otros países (esto es, a su historia con ordenación geográfica) y después a la complicación de los destinos de varios países; pero la decisión fue difícil y lenta, primero hasta narrar el pasado más inmediato; la guerra con los persas trajo consigo acontecimientos que por primera vez igualaban en afectar a la vez al destino de toda la nación a los míticos, los cuales hasta el momento habían llevado toda la atención hacia sí. Todavía a Heráclito no le importaba mucho la marcha general del tiempo; «el tiempo es un niño que juega y que se divierte en el damero jugando, y este niño tiene la fuerza de un rey», tal es su sentencia.[32]

Pero su comienzo lo ha tenido la historiografía griega en Jonia, y precisamente en Mileto, que hubiera

31. Cf. O. Müller, I, p. 478 n. Sobre los anales sagrados de las ciudades, que poco a poco fueron publicados y utilizados por los logógrafos, cf. Fustel de Coulanges, *La cité antique*, p. 198 y s. ¿Pero estaba la falsificación tan completamente excluida como supone Fustel?

32. En Mullach, I, p. 320, fr. 44 [fr. 52 Diels].

llegado a ser la maestra de los pueblos en vez de Atenas si no hubiera puesto la esclavización por el poder persa (a la cual preferimos echar la culpa mejor que a la blanda vida de los jonios) un violento fin al desarrollo intelectual.

De esta ciudad hubo ya hacia el año 540 antes de Cristo una historia (κτίσις) en prosa de su fundación, que también trataba de la del resto de la insurrección jonia y era atribuida a un cierto CADMO.[33] Pero ya hacia 502, al comienzo de la insurrección jonia, era HECÁTEO un hombre respetado, que podía comenzar su obra historiográfica, ora titulada *Historias*, ora *Genealogías*, con la frase: «Así habla Hecáteo de Mileto: yo escribo esto así como me parece en verdad, pues los relatos de los griegos son varios y necios, según a mí me parecen.» Pasaba después a la historia de las estirpes de los griegos, especialmente a las genealogías,[34] y debe al mismo tiempo de haber contado muchos acontecimientos de la época histórica. Es muy significativo que este primitivo autor, como Herodoto cuando tiene el Cerbero por una simple culebra, era en ciertos pasajes evemerista; el andar haciendo cálculos racionalistas podría bien ser una moda jonia. Además de las genealogías había también de Hecáteo un *Recorrido del mundo* (γῆς περίοδος), en el que el despierto hombre, que había viajado mucho y estudiado los países con los que los griegos tenían contacto, trataba de Europa y Asia en dos libros. Sus conocimientos llegaban desde las columnas de Hércules hasta el Indo, y sus descripciones de países eran más detalladas que las de Herodoto y se referían a países que éste no cono-

33. La κτίσις de Colofón, por Jenófanes y otras κτίσεις habían tenido todavía forma poética. Cf. p. 147.

34. Esto último, a causa de la suya propia; cf. Herodoto, II, 143.

ció.[35] También debió de haber corregido el mapamundi que había trazado Anaximandro, y éste debió de haber sido el que Aristágonas mostró en Esparta al rey Cleómenes, sólidamente grabado sobre una plancha de bronce. Los antiguos egipcios deben de haber tenido solamente mapas de su país; sólo jonios, y en primer lugar los milesios, podían realizar algo como un mapamundi.[36] Como ellos son los únicos que intentaron algo como describir todo el mundo, no tenemos ningún derecho a ser severos con sus errores como cosmógrafos.

Mientras que después FERÉCIDES DE LEROS, lo mismo que el anterior ACUSILAO, que había reunido los mitos desde el Caos en una exposición congruente, cultivó principalmente la investigación miticogenealógica, CARÓN DE LÁMPSACO (por lo menos hasta 464 antes de C.) trabajó más bien a la manera de Hecáteo. También escribió anales (ὧροι) de su patria, y al mismo tiempo le ocupó la etnología del Oriente. Compuso sendas obras sobre Persia, Libia y Etiopía, y fue, como narrador de la guerra médica, el «precursor de Herodoto». De todas maneras, de «historia de Persia» habían tratado ya antes las obras de DIONISIO DE MILETO; pero, por el contrario, sólo en tiempo de la guerra médica de HIPIS DE REGIO compuso el primero una historia de Sicilia en la que había también una exposición sobre la población de Italia. Hasta aproximadamente la guerra del Peloponeso parece haber vivido XANTO DE LIDIA, autor de una obra también importante geográfica

35. Müllenhoff, *Deutsche Altertumsk.*, I, p. 236 y s.

36. Un resultado de los propios grandes viajes de Demócrito fue después de nuevo su mapa, según el cual la Tierra era un rectángulo, como suele ser en la mayoría de los posteriores. En Atenas había, según Eliano, *Var. hist.*, III, 28, un lugar donde estaba expuesto el mapa, que llegaba lo menos hasta Susa, y delante de éste respondió Sócrates a Alcibíades. ¿En qué otro sitio del mundo había tales cosas en público?

y etnográficamente, que, por lo que se ve en los fragmentos, debió de haber contenido excelentes noticias. Un contemporáneo suyo que vivía todavía al comienzo de la guerra del Peloponeso, el primer historiador erudito,[37] HELÁNICO DE MITILENE, representó finalmente todos los géneros posibles; trató de «ciclos particulares de leyendas y mitos regionales»; desarrolló sobre las «sacerdotisas de la Hera (de Argos)» y los «vencedores en los juegos carneos (lacedemonios)» un sistema cronológico (en la última obra quizá con importantes noticias para la historia de la poesía y la música a partir de 676); escribió, además de sobre su patria eoliolesbia y sobre Ática, una obra sobre el Imperio persa, y dio en sus escritos, aunque en forma breve, una historia contemporánea cuyo contenido eran los acontecimientos entre la guerra médica y la del Peloponeso.[38]

Éstos son los logógrafos que se citan ordinariamente como precursores de Herodoto, entre los cuales se podrían contar además, por sus escritos etnográficos, DEMÓCRITO, desde luego algo posterior, y alguno de los más antiguos filósofos de quien se citan, entre la multitud de títulos en Diógenes Laercio, obras de contenido histórico, biográfico, topográfico o geográfico. Todos escriben en jonio, y no por causa de una dinastía o un templo, sino libremente y por propio interés por las cosas, y presuponiendo interés semejante en el lector; muchos pueden haber copiado o extractado sencilla-

37. Cf. O. Müller, I, 478, de quien se ha tomado más sobre logógrafos.

38. Dionisio de Halicarnaso, *Sobre el carácter de Tucídides*, p. 138, edición Sylb. [p. 330 Usener-Raderm.], cita, además de los enumerados, al samio Eugeón, el proconesio Deíoco, el pario Eudemo, Démocles de Figalea, Ameleságoras de Calcedón, y de los posteriores, de la generación que llegó hasta la guerra del Peloponeso, Demastes de Sigeo y Xenomedes de Quío.

mente a otros a fin de tener información para su uso personal. Mientras que los grandes trágicos ponían a su manera el mito en cuarentena, ellos lo coleccionan todavía por la materia y lo ordenan (mediante cronología o genealogías) en un sistema o, al menos, en un conjunto mayor; pero a la vez cuentan la historia o leyenda local de sus polis, dan noticias de historia contemporánea y descubren geografía e historia del antiguo Oriente, es decir, que el pueblo dotado por excelencia comienza a llevar la contabilidad sobre el mundo, y no tiene para ello ningún otro «principio» que el de lo interesante.

* * *

La utilidad de esta historiografía no había de ser juzgada puramente según su valor absoluto (en cuanto a contenido y profundidad), ni tampoco conforme al valor relativo para nuestra curiosidad, sino esencialmente según la plena voluntariedad con que la hicieron. Una cuestión previa, aun presuponiendo la mayor vocación íntima y el mayor deseo exterior, es la de la ventaja o, al menos, compensación que los geógrafos e historiadores tenían por los muy grandes sacrificios de ser autores. Mientras no hubo ninguna especie de instituciones públicas para la reunión y fomento de la ciencia, y como tampoco ningún templo —quizás exceptuando Delfos— reunía más noticias que las que directamente le afectaban, cada uno tenía que hacer su colección por sí mismo y formar su almacén. Querríamos saber si primitivamente las ciudades concedían honores a sus logógrafos y si les convertían en algo así como cronistas de la ciudad, si encargaban viajar a los viajeros y les protegían, si había compradores para sus libros o si los investigadores, como la mayor parte de los filósofos, vivían en voluntaria pobreza. Según nuestra impresión,

casi todo sucedió espontáneamente y la actividad debe de haber sido particularmente abnegada.

Lo mismo habrá que pensar de los cosmógrafos del siglo IV, los continuadores de Anaximandro, Hecáteo y Demócrito en sus investigaciones.[39] Todavía tuvieron éstos que ocuparse en eliminar las fantasías que se habían ido formando progresivamente, y así la geografía sistemática tiene mucho que agradecer a Eudoxo, Dicearco y Éforo.[40] Nos interesa sobre todo PITEAS DE MARSELLA, de cuya personalidad y situación de buena gana sabríamos más. Hizo su viaje hacia 340 a. de C., casi al mismo tiempo en que Alejandro, a su manera también un gran descubridor, dominaba el mundo, y se puede pensar que hacia los mismos años los griegos llegaban los primeros a Tule y al Indo. Su viaje partió de Gades, costeando España y pasando por la costa de Francia hasta Britania, donde parece haber visitado el país del estaño, y después hasta seis días de travesía al Norte de Britania hasta la llamada Tule, que debe de ser más bien una de las islas Shetland. Determinó la situación del país del ámbar y es el primero y único testigo para la distinción de escitas y celtas en las riberas del mar del Norte, mientras que no se sabe aún nada de los germanos. En su escrito, que llevaba el título *Sobre el océano,* puso por primera vez a la Luna en relación con el flujo y reflujo de la marea, y midió alturas de éstas. Preferiríamos saber que en sus viajes disfrutó la protección de los mercaderes de Marsella e incluso del Es-

39. Remitimos para esto a Müllenhoff, *Deutsche Altertumsk.*, I, p. 236 y s., del que sólo creemos haber de disentir en lo que se refiere a los medios que tuvo Piteas a su disposición.

40. A éstos siguen en época romana Eratóstenes, Polibio, Posidonio, Hiparco, Artemidoro de Éfeso, Isidoro de Cárax, Marino de Tiro y Tolomeo.

tado, como Müllenhoff[41] está inclinado a aceptar; pero el único testimonio que tenemos acerca de él, Polibio,[42] le cita expresamente como un hombre particular y pobre (ἰδιώτης ἀνὴρ καὶ πένης), y así debió de seguir siendo.

Volviendo a los logógrafos, Dionisio de Halicarnaso[43] resume todos los resultados que ellos lograron en la frase de que «escribieron historias en parte griegas, en parte bárbaras, sin entrelazarlas entre sí, sino exponiéndolas separadas por ciudades y pueblos, y persiguiendo a la vez un objeto único: traer a común noticia lo que se había conservado escrito de los recuerdos de los del país, fuese conservado en templos o lugares profanos, tal como lo habían encontrado, sin que pusieran ni quitaran nada, y junto con estos mitos en los que se creía antiguamente y sucesos dramáticos que a nuestras gentes actuales les parecen infantiles». Pero el público que ellos deben de haber encontrado era el mismo pueblo que hasta entonces no había escuchado otra cosa que el mito, y volvía a escuchar con curiosidad una cosa nueva. Entre tanto, la época había pasado a tener una literatura, y para muchos comenzó entonces la lectura en público. En esa época vino y leyó en Atenas, y quizá también en Olimpia, HERODOTO.

* * *

De las aventuras de Herodoto sabemos que había nacido en 484 en Halicarnaso, y en sus años de juventud, expulsado por Lígdamis, el nieto de Artemisia, vivió mucho tiempo en Samos. Después ayudó a liberar su patria de Lígdamis, pero encontró nuevas molestias y se dirigió probablemente a Atenas en primer lugar.

41. *Deutsche Altertumsk.*, I, p. 311.
42. En Estrabón, II, 4, 2, 104.
43. En el pasaje citado, p. 574, n. 38.

Desde allí se ocupó de alguna manera en la colonización de Turios, y en Atenas debe de haber escrito las cosas principales de su obra ya antes de la terminación definitiva de la misma —pues parece descuidada y como sin concluir—. Parece haber muerto antes de la segunda mitad de la guerra del Peloponeso. El pleno espíritu jonio que muestra por todas partes puede haberlo tomado ya en Samos el ciudadano del dórico Halicarnaso, y allá debe él de haber adquirido el pleno dominio que demuestra del dialecto jónico. Su gran conocimiento del mundo lo favorecieron los viajes que en sus años jóvenes emprendió hasta Elefantina en Egipto, Cirene, Fenicia, Babilonia, el Bósforo Cimerio, el país de los Escitas y Cólquida; si llegó hasta Persia, es cuestionable. Con qué medios viajó; si él, como Tucídides, era un hombre rico, o si tuvo que ayudarse como comerciante, no se sabe; de todas maneras, visitó sitios en los que no puede imaginarse que desarrollara una actividad comercial. Como estos viajes en parte coinciden con los decenios en que la parte anterior de Asia Menor estaba otra vez libre de los persas, es también inseguro si disfrutó continuamente de la protección de los gobernadores persas.[44] El plan de su obra, tal como la tenemos, se ha ido madurando en él progresivamente; fuera de ella han existido de él, conforme a una cita de Aristóteles, también *Historias asirias*. De él dice verdaderamente una noticia antigua, que en sus lecturas públicas en Atenas recibió de la caja del Estado ático un donativo de diez talentos.

Con una fuerza que sólo podía proceder de su puro impulso de investigador, Herodoto emprendió una gran obra, consistente en exponer la gran contraposición en-

44. Su medida de viaje parece, según v, 53, haber sido por término medio 150 estadios por día.

tre Grecia y Asia con su gran resultado en la guerra con los persas. Que su obra al mismo tiempo haya tenido la tendencia de predicar una concepción del mundo cuyo contenido fuese la intuición de la mutabilidad de lo terrenal, la envidia de los dioses, la reprensión de la ὕβρις que sobrepasa las medidas, etc., nos parece poco verosímil.[45] Es verdad que se expresa muchas veces y marcadamente en este sentido, pero tales cosas no son el alma de su libro, es decir, que no lo había escrito a causa de un convencimiento de ello, que entonces casi todo el mundo compartía.[46] Nos parece que el único objeto que persigue en su exposición del colosal conflicto que había puesto en contacto a tantas naciones es el que proclama en su introducción (1,1): «para que no sucumban en el olvido grandes y maravillosos hechos que en parte han hecho los bárbaros, en parte los griegos». Este es un pensamiento que no se le hubiera podido ocurrir a ningún egipcio o judío.

La composición es episódica hasta el libro VII; a partir de la batalla de Maratón, o en seguida de ésta, los acontecimientos se siguen ininterrumpidos. Como Herodoto no ha de limitarse a tratar de un imperio o de un templo particular, sino del mundo en conjunto, y de conformidad con este objeto tiene que contar una enorme cantidad de noticias —y por primera vez—, debe proceder así, y todavía escritores tardíos, como Amiano Marcelino, le han imitado en esto. Cada país va contando su historia cuando entra en relación con los acontecimientos, ora muy circunstanciadamente (Egipto), ora *quantum satis*.

Hay, desde luego, partes de tal encaje unas dentro

45. Esto, contra O. Müller, I, p. 491 y s., de quien, por lo demás, tomamos varias cosas sobre Herodoto.

46. Cf. tomo II, p. 122, 491 y s.

de otras, que no podemos hacer plenamente nuestro el juicio admirativo de O. Müller, de que la obra es «tan armoniosa en sí» y «un producto tan perfecto en su manera cuanto una obra humana puede serlo».[47] En la crisis que se plantea con tanta urgencia en la insurrección jonia, el autor da, con ocasión del viaje de solicitación de Aristágoras a Atenas y Esparta, grandes e importantes trozos de la historia de estas ciudades y de Corinto (v, 39-36), y luego sigue tranquilamente refiriéndose a las demás actuaciones de Aristágoras. También (vi, 125-31) a continuación de la batalla de Maratón cuenta tranquilamente la historia de los Alcmeónidas, la boda de Agariste, etc., y de la misma manera encaja (iv, 168-99) toda su geografía de Libia en la apasionante y terrible historia de Feretine. Estos son restos de inhabilidad. Pero, sin embargo, no querríamos que estos paréntesis se hubieran quedado sin escribir. Herodoto desborda sobre lo que se le consulta —esto significa ἱστορία—, geografía e historia dan en él pasos de gigante.

Su gran frescura proviene en buena parte de que transcribe relatos orales e incluso la mayor parte de su narración es estilísticamente, *a priori*, oral, de manera que junto a ella resultaría muerto y aburrido lo que se tomase de relatos escritos. Naturalmente que hay un mínimo de exactitud y un máximo de tipismo. Ya el primer libro es un verdadero hormiguear de tales historietas,[48] que aunque él las da como historia fidedigna tienen completamente el carácter de novelas; ninguna hay entre ellas por la que no le estemos íntimamente agradecidos. Y, sin embargo, pretenden ser mucho menos relatos de boca de asiáticos que de griegos que

47. O. Müller, i, p. 496.
48. Cf. p. 563 y s.

viven en Asia, Egipto, Escitia, etc. De este estilo es toda la historia de los Mérmnadas. La historia de la muerte de Cambises transcurre de modo puramente oriental aproximadamente hasta que se le cortan las orejas al seudo-Smerdis; a partir de esto (III, 70) es una novela completamente helenizada, quizá griega de décima mano. El Consejo de los siete magnates persas se parece completamente al comienzo de un complot contra el tirano local en una ciudad griega; también la entrada en el palacio y la muerte de Smerdis se mantienen dentro de este color y, desde luego, por completo el debate sobre la Constitución, sobre el cual también Herodoto reconoce (80) que los griegos no creerían en esto. Finalmente, da Darío el voto por la monarquía, porque con el tiempo en ella desembocan tanto la oligarquía como la democracia. Cómo éste a continuación obtiene la corona, es una de las más violentas sátiras contra el curso del mundo: después que se han despachado las más elevadas teorías y reflexiones, la astucia de un esclavo y el celo de un animal deciden. Incluso aun cuando la leyenda del caballo fuera persa, pues «los persas contaban esto y lo otro», su comicidad sólo la lograría con las consideraciones teóricas precedentes (que son, de todas maneras, griegas).[49] Completamente orales, como estas narraciones de Persia, llenas de frescura y de verdad típica, son asimismo las historias samias de Polícrates hasta Silosón y Meandrio; pero a lo más hermoso pertenece también la disposición y ejecución del libro I, que suena todavía completamente a oral y aun del todo como un epos.

Una multitud de razones y motivos, no como los que

49. Así es, desde luego, la historia del rapto de Io (I, 1), alegoría de la puesta en marcha de grandes acontecimientos por la pasión desordenada.

habrían tenido los interesados, sino como hubieran podido tenerlas, y además sus propios pensamientos generales los expone Herodoto en los diálogos que él inventa, mientras que, por otra parte, todavía no presenta casi ningún discurso ante el pueblo. De este estilo son, además, las conversaciones de Solón con Creso, la mayoría de los discursos y conversaciones de Jerjes con sus grandes (VII, 8 y sigs., 45 y sigs.). Artabano es muchas veces Herodoto mismo, y especialmente antes y después de la batalla de las Termópilas Demarato desempeña el papel de un confidente dramático, contra el cual se deja ir Jerjes en reflexiones variables. Esta presentación del pro y del contra en discursos no es una invención sólo del espíritu razonador de los griegos tardíos, sino una transición natural entre lo ingenuamente épico y lo histórico.

Completamente madura en cuanto a composición y exposición es después, al fin del libro V y comienzo del VI, la historia de la insurrección jonia. Plenamente magistral, puesto que Herodoto no se impone al lector sino que sólo se insinúa hábilmente, es expuesta la marcha de las cosas entre los mismos jonios y su carácter. Ya Aristágoras, con su mapamundi como un jonio trapalón, que al final se hace demasiado insistente (V, 49), es una figura bien expresiva; pero si se considera la insubordinación de los griegos tal como la describe antes de la batalla de Lade, la causalidad moral se coge con las manos. Si es pragmática una exposición que consigue señalar las más íntimas relaciones causales, evidentemente que Herodoto trata lo pragmático ya con el mayor genio.[50]

50. Dionisio de Halic., *loc. cit.* (p. 397, n. 38), observa que Herodoto ha realzado la tendencia pragmática hasta gran altura al escribir, no de una ciudad, ni siquiera la his-

Sobre su objetividad tenemos en él la frase que caracteriza su actitud en general (VII, 152): «Yo tengo la obligación de contar lo que se cuenta; a creerlo no estoy obligado en absoluto, y esta declaración es válida para toda mi obra». También distingue con precisión lo que él mismo ha visto y lo que ha oído decir, e indica el grado de certeza cuando dice (II, 99): «Hasta aquí llega mi vista, mi propio pensamiento, mi investigación; en lo que sigue contaré los relatos egipcios tal como los he oído; sin embargo, también en esto hay algo de propia inspección».[51] Si se pone junto a esto cómo los historiadores de otros pueblos sólo están en condiciones de decir una cosa completamente de modo apodíctico o de callarla, se convencerá uno del enorme progreso que ha sido hecho por los griegos en este punto. Un ejemplo evidente de su seria investigación es el pasaje (II, 104 y sig.) en que procura demostrar un parentesco entre los de Colcos y los egipcios, y exponiendo exactamente sus razones llega a investigar la amplitud de la circuncisión en uno y otro pueblo. Para esto es su pluma también muy independiente; no suele, por ejemplo, cuando tiene que contar el cohecho del almirante espartano o corintio por Temístocles, preguntarse si van a leer aquello los parientes o los interesados.

Con la más firme conciencia de su valor como griego que ve claro, no guarda ninguna reserva frente a los bárbaros; respeta, no sólo la fuerza de éstos y su antigua cultura (con lo que sencillamente, de modo indirecto, realza el mérito de la victoria de los griegos contra Persia), sino que se alegra de hallar formas de

toria de un pueblo, sino muchos acontecimientos de Europa y Asia recopilados en una exposición de conjunto.

51. También en la historia de Tera y Cirene, en el IV libro, tenemos, cada vez que se inician nuevas afirmaciones, datos nuevos.

vida firmes (νομόι), aunque éstas en sí mismas sean más o menos laudables. Con razón encuentra que dice Píndaro, su contemporáneo, que el νομός es rey sobre todo, y de la burla de Cambises contra la religión y las costumbres se deduce (III, 38) directamente la locura de éste. También sabe *(ibídem)* que si se concediera a los hombres escoger entre todas las mejores leyes (νομόι), cada uno preferiría las suyas.

Sumamente significativa es su comprensión de las religiones extrañas. En este punto, desde luego, que la conciencia griega (mediante antigua mezcla de dioses y por el conocimiento desde las colonias de una multitud de cultos bárbaros) debe de haberle preparado el camino desde mucho tiempo antes; pero como él es el primero que habla en este sentido, resulta para nosotros el fundador de la historia comparada de las religiones y dogmas. Otros pueblos antiguos han permanecido en este punto ligados a lo nacional; sus dioses son nacionales, como los de sus enemigos para éstos; la religión del extranjero, que es un enemigo e incluso un impuro, entra sólo en consideración en cuanto presta fuerza a la odiada nacionalidad de éste; al vencer, hasta los dioses del enemigo son trasplantados al palacio del vencedor y recibidos en el sistema divino allí dominante (así sucede todavía en el Perú). Pero el griego, por el contrario, presiente y busca, aunque no siempre con crítica de pormenor, afinidades e identidades de dioses extranjeros con los suyos, y al cabo dentro de la religión extranjera va investigando un punto tras otro; a Herodoto le interesa (I, 105) que los templos de Urania en Chipre y Citera son dependencias del primitivo templo de Ascalón, y cosas semejantes; y con esto va infundiéndose en él la gran idea de una formación, crecimiento y variación de las religiones dentro del tiempo. Así cuenta Herodoto en Hera-

cles (II, 43 y sig.) su existencia griega, y felizmente le divide en dos figuras; hace aparecer la fiesta de Dionisos (II, 49; cfr. 145 y sig.) relativamente tarde y por mediación de Melampo, que se supone la aprendió de Cadmo y sus fenicios, y con esto desarrolla su teoría de los dioses «más modernos». Cree saber (II, 50 y sigs.) que los nombres helénicos de dioses proceden del extranjero, y que los pelasgos, que veneraban a los dioses al principio sin nombre,[52] conocieron estos nombres poco a poco y el último el de Dionisos. De sobrenombres, honores, disposiciones y aspecto de los dioses, así como de la Teogonía, dice (II, 53) que proceden completamente de Homero y Hesíodo, «pues los supuestos poetas anteriores los tengo yo por posteriores». Como los nombres, deriva (n, 58) también (esto quizás exacto en sumo grado) los actos solemnes del culto (reuniones solemnes, procesiones, rogativas) a partir de los egipcios, de los que los griegos las han aprendido; entre los egipcios son antiquísimas, pero entre los helenos se han introducido mucho más tarde. Pero todo esto no le quita en absoluto su gran piedad para con los dioses y para los misterios y cultos indígenas y extranjeros, lo mismo los de Samotracia que los egipcios;[53] quiere decir de ellos expresamente sólo lo que saben todos los hombres, y sólo en la medida en que el contexto le obliga a ello.

A la vez que esto hay que reconocerle algún racionalismo y evemerismo *ante Euhemerum*.[54] Sumamente ingenuo es cómo (II, 145 y sigs.) cree cazar cronológicamente a los tres dioses más modernos (Dioni-

52. Cf. tomo II, p. 12.
53. Aquélla, II, 51; ésta, II, 46-48, 61 y s., 65, 86, 132, 170 y s. Desde luego él tiene, como hemos dicho, a los dioses egipcios por los mismos que los griegos.
54. Cf. tomo II, p. 87, y en éste, p. 572.

sos, Heracles, Pan), al calcular la época de sus madres mortales (Sémele, Alcmena, Penélope); su Io, que queda embarazada por obra del piloto fenicio y se escapa con los fenicios voluntariamente por miedo a sus padres (I, 5), forma asimismo una violenta contraposición con la Io de su contemporáneo Esquilo. También su crítica de probabilidades políticomilitar frente a la leyenda del sitio de Troya (II, 120) pertenece a esto mismo; piensa que Helena no pudo estar en Troya; de otra manera, la hubiera entregado para evitar la guerra.

Pero no se trata de que tal investigador alcance la exactitud a la primera vez, sino de que él proclama de una vez para siempre la facultad y obligación de la historia de ocuparse en tales cuestiones. De sus resultados podría ser en detalle todo falso y, sin embargo, le quedaría su alta significación como fundador de una consideración objetiva de la religión.

También en la Cosmografía, sobre la que los jonios, desde luego, le habían preparado mucho el terreno, es Herodoto para nosotros el representante nato de los griegos, los cuales, aunque se sabían claramente distintos de los bárbaros, se sentían emparentados con el mundo todo y con él implicados por sus mitos, pues que tenían dioses y héroes que habían hecho viajes a otros países.[55] Este interés que, cuando vino el helenismo por fin, pasó también a los bárbaros helenizados, lo tiene en grado máximo. Y hay que añadir además sus grandes cualidades: el don de observación inmediata, que frecuentemente ha sido confirmado tan brillante-

55. Piénsese, por ejemplo, en el viaje de Heracles por las vacas de Gerión. De cómo los griegos del Ponto enlazaban esta leyenda con la de los escitas, v. Herodoto, IV, 8. También el Melkarth de los fenicios viaja, pero sólo donde hay fenicios.

mente en época moderna, y la seguridad crítica con la que, por ejemplo (IV, 36, 42, 45), combate a aquellos que suponen al Océano dando la vuelta alrededor de una Tierra imaginada como un disco giratorio y creen que Asia y Europa son iguales en extensión, o con la que con ocasión de los escitas (IV, 5 y sigs.) distingue la auténtica leyenda del origen de los escitas, la imaginación de los griegos del Ponto y la introducción por éstos de Heracles, que habían llevado consigo; finalmente, contradice los fantasmas de Aristeas de Proconeso y presenta su propia opinión: que los escitas habitan en el solar de un anterior pueblo cimerio, desaparecido. Su opinión (III, 106 y sigs.) de que los bordes son lo mejor del mundo y de que Grecia, con sus estaciones magníficamente templadas, y lo mismo India y Etiopía, con su gigantesca fauna y fecundidad, pertenecen a estos bordes, no es tan imperdonable si se atiende a las secas Persia y Arabia.

Y ya continuaron otros escritores, en especial la fuente de la que Tucídides sacó su asombrosa etnografía de Sicilia (VI, 2 y sigs.). Ésta es el *summum* de cuanto en la Antigüedad se consiguió en enumeración y justa estratificación de los elementos constitutivos de un pueblo.

* * *

De TUCÍDIDES no sabemos el año de su nacimiento,[56] y del año de su muerte sólo que corresponde a un tiempo posterior a la restauración de Atenas. Oriundo de una distinguida casa ática y casado con una mujer rica, empleó, como dice su biógrafo Marcelino, sus re-

56. Según el dato de Pánfila, Gelio, XV, 23, habría nacido en 471; pero también podía ser mucho más joven.

cursos en investigaciones sobre la historia de la gran guerra que decidió relatar, y cuya significación ya había presentido antes de que estallara. Para tal fin hizo pagar, por ejemplo, mucho dinero, no sólo a soldados atenienses, sino también espartanos y de otras ciudades para obtener las informaciones necesarias, y por medio de estas conversaciones de gentes de uno y otro bando conseguía, mediante la coincidencia de los más, la verdad. Por su cultura pertenecía a los más elevados círculos de Atenas: como filósofo era anaxagoreo y en la retórica discípulo de Antifón, pero además deben de haber influido fuertemente en él Gorgias y Pródico. En la política interior no desempeñó ningún papel ni subió a la tribuna de los oradores; pero un mando militar que desempeñó en 423 en la costa de Tracia, y en el que tuvo la mala suerte de que Brásidas se le anticipase con la ocupación de Anfípolis, fue la ocasión, a pesar de que en este momento había podido salvar Eion, para su destierro de Atenas «por traición». A partir de entonces se mantuvo la mayor parte del tiempo en Skapte Hyle, donde a consecuencia de su matrimonio poseía minas de oro, y también en otros lugares; después de la terminación de la guerra pudo volver a su patria y allí debe de haber muerto pocos años después, sin haber podido terminar su obra, cuya realización, por lo demás, sólo pudo tener efecto en el último decenio de su vida.[57]

Tucídides da de la historia de Grecia en aquel tiempo sólo lo que atañe a la gran lucha; pero ésta la refiere casi en orden cronológico. Sabe que esta lucha es el máximo acontecimiento desde que existe memoria humana y se ha decidido a narrarla con pleno amor a la verdad, y expresamente, no según el propio capricho

57. Sobre el libro VIII, cf. O. Müller, p. 351.

(ὡς ἐμοὶ ἐδόκει),[58] sino yendo con férrea objetividad al fondo mismo de las cosas. Para esta misión posee la aptitud de pensar todo lo que se le ha comunicado y hacerlo pasar por su espíritu observador; sobre las razones, ocasiones, curso y resultado del gran suceso tiene la más amplia visión: se ve cómo van creciendo las cosas y haciéndose inevitables; sin observaciones insistentes, por los medios más sencillos, nos hace sentir la necesidad como tal. Así ha prestado al mundo el gran servicio de mostrar hasta qué grado se puede narrar una crisis con amor a la verdad. Pero mientras que con este fin describe y motiva los hechos con gran minuciosidad, expresa poco su propio pensamiento e incluso juicio moral; este último se despacha de una vez en los terribles capítulos generales (III, 82 y sigs.), donde pasa a una apreciación general de la degeneración moral de los griegos; pero no se cuida de sacar una lección útil para el futuro, sino que se la deja a aquéllos para «perpetuo estudio» de los cuales escribe su obra, a fin de que en el futuro, en casos semejantes, distingan lo saludable.[59] Uno de sus raros juicios de conjunto políticos lo tenemos en el momento en que llama la mejor que él había conocido a la constitución intermedia que hubo después de derribar a los Cuatrocientos, considerándola como una moderada mezcla de oligarquía y democracia (VIII, 97).

Los sentimientos de que procede la acción los hace Tucídides manifestarse especialmente en los discursos que pone en boca de las personas que intervienen.

58. I, 22. Sin embargo, en las noticias biográficas se hace todo lo posible (en Marcelino entre otros) para convertirle en partidario de Esparta.

59. Esta es la explicación del κτῆμα εἰς ἀεί en O. Müller, II, p. 354, a cuya exposición del carácter de la obra de Tucídides tenemos que referirnos aquí.

A causa de la facilidad de los griegos para comprender lo que escuchaban y de la importancia momentánea de muchos de tales discursos, podía poseer mucha base asegurada con referencias; sin embargo, confiesa que, ateniéndose a esto cuanto le es posible, hace hablar a sus personas lo más apropiado (τὰ δέοντα μάλιστα) a su situación. De hecho, no sólo renuncia a la imitación dramáticamente exacta, desde el punto de vista mímico y de paisaje, sino que muchas veces reúne en un solo discurso lo dicho en varias ocasiones distintas.[60] A él mismo se le cree oír, sobre todo, en el discurso de los delegados espartanos que ofrecen a los atenienses paz y alianza a cambio de que pongan en libertad a los cercados en Esfacteria; en este momento puede personalmente haber tenido la opinión de que lo mejor habría sido una conclusión barata de la paz.

Mientras que hace hablar y obrar a los personajes plenamente dentro de su carácter, se conforma con pocas palabras para la caracterización propiamente dicha. A la muerte de Perices (II, 65) se limita a lo político puramente, pero desde el más elevado punto de vista, de manera que el breve pasaje se ha convertido en el fundamento del juicio que de entonces acá se viene haciendo,[61] y aun en este punto evita con toda

60. Una vez, en las negociaciones entre los atenienses y los melios (V, 85 y s.) caracteriza a los partidos también mediante un diálogo.

61. «Situado en lo más alto por su distinción y el respeto, y desde luego completamente inaccesible por el dinero, mantuvo al pueblo sin esclavizarlo dentro de límites, y no se dejó tanto guiar por éste como le guió él. Obtuvo el poder, no por medios injustos, y por eso no necesitó decir nada agradable, sino que también pudo responder con ira. Hizo bajar la arrogancia de la gente y subir su modestia, y hubo, según el nombre, una democracia; pero, en realidad, el dominio del primer hombre; a lo cual sigue la contraposición frente a los posteriores.

rigidez todas las demás cosas personales, e igualmente parco es en todo. Si la notable alabanza de Brásidas (IV, 81) es pura y elevada objetividad o si le agradó cuando su propio mando militar tener que habérselas con un gran hombre, se puede desde luego cuestionar.

Pero el verdadero gran progreso sobre Herodoto y todos los griegos anteriores y todos los pueblos antiguos está en el hecho de recoger acontecimientos o fenómenos dentro de observaciones generales de conjunto. Si la aptitud para esto se la debe del todo a sí mismo, o si acaso le han precedido en esta dirección sus maestros Anaxágoras y Antifón, o incluso los malditos sofistas, puede quedar como cuestión planteada; de todas maneras, en él se expresa la general madurez política de Atenas, y para nosotros es el padre del juicio histórico-cultural, esto es, de aquella manera de juzgar las cosas, detrás de la cual el mundo ya no puede volver de nuevo. Aunque muchas veces se equivoque en el detalle, fue para siempre ya el gran precursor.

De esta manera de tratar en conjunto es de suma importancia, y de cualquier modo que se mire, una gran novedad, la introducción del libro primero, con la historia primitiva de los griegos (I, 2 y sigs.), presentada como una construcción. Comenzando con la cuestión de las causas del frecuente emigrar, encuentra éstas en la necesidad de evitar una superpoblación, y en la facilidad de la decisión, en la falta de comercio, la escasa agricultura, infortificación de los lugares y gran facilidad de satisfacer las necesidades cotidianas. Reconoce que el mejor suelo (Tesalia, Beocia, el Peloponeso excepto Arcadia) tiene que ver pasar por encima la mayoría de las invasiones, además de que allí, en cuanto algunos alcanzaban gran propiedad o influencia, surgían disensiones interiores, en las que sobrevenía la ruina, y entonces gentes de otras tribus atacaban a ta-

les poblaciones; Ática, por el contrario, por la pobreza de su suelo, hubo de quedar casi siempre libre de invasiones y conservó la misma población. Así, justamente el fuerte y rápido crecimiento de Atenas, que estuvo inmune de las invasiones, sirve de demostración de que los países de Grecia no fueron ascendiendo al mismo tiempo por causa de ellas. Después de exponer sus teorías sobre el cambio del nombre nacional y sobre el nombre común «helenos» (3), desarrolla cómo sirvió la piratería primitiva, con sus ataques a ciudades aún sin amurallar y a modo de aldeas, para enriquecer a los poderosos y para que los pobres tuvieran medio de vida sin deshonor ninguno, lo cual ya demuestran en los poetas las ingenuas preguntas de si uno que llega es pirata; el robo tierra adentro, que prosperaba aun en vida del autor entre los ozoles, acarnanios y etolios, es simplemente costumbre antigua (παλαιὸς τρόπος). Además (cap. VI), con ocasión de la circunstancia de que antaño los griegos, como todavía entonces los asiáticos, iban con cinturón a la lucha, se expresa la idea de que helenos y bárbaros son una diferenciación temporal y cultural, pues uno podría señalar en otras muchas cosas que el modo griego primitivo ha sido igual al bárbaro. Se expone (7) la observación de que las ciudades construidas después del desarrollo de la navegación, modernamente, están situadas junto al mar o en los istmos; las antiguas, por causa de la piratería de entonces, tierra adentro, alejadas del mar. Circunstanciadamente se expone (8 y sigs.), con ocación de Minos y Agamenón, cómo se imagina Tucídides la sumisión de una ciudad por otra y la formación de una potencia en la época primitiva, y lo engañoso de la apreciación de potencias pasadas, a juzgar por las construcciones, se demuestra con el ejemplo de Esparta y Atenas que un futuro ulterior juzgaría, basándose

en esto, con absoluta falsedad. Muy divertido suena, desde luego, el cálculo de la guerra de Troya en su aspecto económico, estadístico, militar y político, de lo cual, por ejemplo, deduce que la circunstancia de que los preparativos no fuesen suficientemente importantes para una empresa panhelénica, no dependió de la escasez de la población, sino de medios; pues por preocupación por el alimento se habría podido llevar sólo una cierta cantidad de gente, y también es ingenuo cómo hace depender las emigraciones posteriores de los acontecimientos de Troya. Pero los fenómenos fundamentales los trae bien; la fundación de polis por expulsados de otras polis, el crecimiento de un pequeño pueblo expulsado, que en lugar nuevo se convierte en dominador, como era el caso de los beocios expulsados de la Arne de Tesalia. Y también tiene maravillosa intuición del resto, después de la invasión dórica, cuando, por ejemplo, deriva la tiranía (13 y sig.) del hecho de que algunos ingresos se habían hecho mayores que en tiempo de la monarquía heroica, o hace desarrollarse el poder marítimo de los Estados griegos juntamente con la construcción de trirremes, que aparece por primera vez en Corinto, o señala las dificultades de todas las grandes empresas comunes, indicando en la época antigua sólo la guerra entre Calcis y Eretria, que llevó también al resto de Grecia a dividirse en dos grandes partidos (15). En estos capítulos se orienta el espíritu griego en una genial adivinación hacia la historia del pasado; podrían ser inexactas estas consideraciones y, sin embargo, conservarían su enorme significación para el juicio histórico general en todos los tiempos.

Hasta este punto el sentido político general de Atenas había aguzado la mirada sobre la situación de hegemonías en el pasado; para la descripción de la de su presente es Tucídides a la vez el iniciador y el que la

lleva a su plenitud, aunque, desgraciadamente, no nos cuenta muchas cosas que para nosotros serían extraordinariamente importantes y da por consabidas para él y sus contemporáneos, y así da, por ejemplo, números exactos de cleruquias, levas, etc., pero no nos dice cuántos ciudadanos áticos había y cuál era su proporción con los esclavos. La situación política y el poder se expresan en él por lo demás, generalmente, en los discursos.

Finalmente, séanos permitido citar aquí especialmente todavía la etnografía de Sicilia expuesta al comienzo del libro VI, conforme a una fuente excelente,[62] y también la gran lista de los pueblos complicados en la cuestión de Siracusa y sus colonizadores, según las ramas, así como las indicaciones sobre el grado de violencia o voluntariedad.

Es cosa admitida que la expresión en Tucídides muchas veces es oscura. Dionisio de Halicarnaso, que trata hasta el más mínimo detalle de su modo de expresión, hace notar suficientemente las dificultades de su lengua,[63] y lo mismo hizo Cicerón,[64] aunque, por lo demás, reconoce la fuerza de sus discursos.[65] En cambio, es celebrada con razón su gran «claridad» real,[66] comparable a la cual, por causa de la «separación entre el saber popular y los diferentes estudios especializados» y de las «complicadas instituciones» de la vida moderna, apenas se puede volver a alcanzar.

62. Cf. p. 587.
63. En *Sobre el carácter de Tucídides.* Ya en *Lisias* dice: «Muchas cosas son difíciles para nosotros e inseguras, y no necesitan de comentaristas». En Marcelino se dice que él no quiso ser accesible a cualquiera, sino sólo a los σοφοί.
64. *Orator,* 9, 30: *Ipsae illae contiones ita multas habent obscuras abditasque sententias uix ut intellegantur, quod est in oratione ciuili uitium uel maximum.*
65. *Hortensius,* fragm. 25 (ed. C. F. W. Müller, IV, 3, p. 315): *Quid Thucydide grauius?*
66. O. Müller, II, p. 353.

* * *

La personalidad y la resolución de Tucídides son, evidentemente, excepcionales; realza juntamente con Herodoto de repente la medida general, y se podría decir que ambos grandes historiadores ya son en sí grandes hechos de historia de la cultura. Frente a ellos, los historiadores posteriores pertenecen más bien a la historia de la literatura que a la de la cultura; una excepción debiera hacerse, sin embargo, para JENOFONTE, aunque no fuera sino por los dos primeros libros de sus *Helénicas*, donde se cuentan los últimos tiempos de la guerra del Peloponeso y la época de los Treinta Tiranos, con tal emoción y riqueza, que se ha podido pensar en la utilización de «materiales» tucidideos. De esta parte grandiosa y magníficamente escrita desdicen, desde luego, las partes ulteriores. A partir del libro III nos encontramos con unos simples anales del Estado espartano o un diario del cuartel general lacedemonio; el amplio panorama panhelénico y de la gran política se pierde, y del triunfo de Tebas tiene Jenofonte tan poca idea, que los nombres de los dos grandes tebanos los calla casi hasta el fin, donde expresamente le molesta tener que nombrarlos, y de la misma manera pasa por alto la restauración entera de Mesenia y Arcadia. Como su Agesilao odiaba a Tebas a muerte, él se comporta en este punto lo mismo, como suelen hacer en tales casos los historiadores mahometanos, y justamente el seguir expresándose con aparente objetividad encubre la más profunda parcialidad.

Las memorables y las restantes obras socráticas de Jenofonte, a las que queremos aludir brevemente, dan, según nuestra opinión, junto con algunos pasajes de Platón, la imagen más fiel de la verdadera manera de

ser del sabio. Un gran paso desviado da el autor con su *Ciropedia*, al aprovechar un fundamento histórico para un cuadro libre tendencioso. Ciro es el ideal de un monarca educado según principios socráticos, según la idea de un griego que opinaba en contra de la democracia ática y se inclinaba al dorismo, pues tal era Jenofonte, lo mismo que su ideal de un general es Agesilao; con su aparentemente plena ingenuidad nada delata intenciones arteras. Por el contrario, habrá que citar entre las cosas más logradas de Jenofonte el modelo de los comentarios de César, la *Anábasis*. En esta obra, redactada quizás a los veinte años de la expedición de Ciro *el Joven*, y sobre notas evidentemente inmediatas y buenas, y en la que el autor habla de sí constantemente en tercera persona,[67] se desarrolla ante nosotros con espíritu herodoteo una indescriptible serie de cuadros. No es la historia de un general, sino la de una comunidad militar; pero aquel grupo de helenos entre bárbaros, a cuyas luchas y destinos se enlazan las descripciones de acontecimientos, lugares y pueblos, logra, según se percibe cada vez más con una lectura frecuente, plenamente la categoría de un ser vivo. Además, la obra carece de adornos, absolutamente sin retórica rebuscada; el efecto se deja completamente a lo que sucede. Por su plena objetividad es famoso con razón, entre otras cosas, el relato del asesinato de los generales (II, 5). Puede uno preguntarse si antes de Jenofonte logró alguien cosa semejante en valor, en cuanto al tema y la exposición.[68]

67. Se presenta con tal objetividad, que en verdad se podría creer que no es él el autor, sino acaso aquel Temistógenes a quien *Hel.*, III, 1, 2, cita como expositor de estas cosas.

68. Pasamos por alto aquí los escritos dudosos sobre *Agesilao* y sobre el *Estado de los lacedemonios* y el históricamente insignificante *Hierón*. Con seguridad no es de Je-

* * *

Sobre todos los demás autores, seamos muy breves. Tendríamos que hablar, en primer lugar, de los discípulos de Isócrates ÉFORO y TEOPOMPO, de los cuales aquél expuso en treinta libros los hechos de los griegos y bárbaros desde el regreso de los Heraclidas hasta el sitio de Perinto por Filipo (340 a. de C.);[69] el segundo, en sus doce libros de *Helénicas* (paralelamente a los primeros libros de Jenofonte), continuó a Tucídides hasta la batalla de Cnido, y en los 58 libros de la *Filípicas* dio la historia de Grecia en la época de Filipo.[70] Además, habría que citar a CALÍSTENES, que, aparte sus historias helénicas, en las que narró los acontecimientos desde la paz de Antálcidas hasta la guerra sagrada, escribió una exposición de la expedición de Alejandro, que, como se sabe, hizo con él, para su desgracia, y lo mismo DURIS de Samos, que en sus historias llegó hasta la muerte de Lisímaco (281). Junto a muchos otros hubiéramos tenido que citar también a los historiadores sicilianos: FILISTO, que compuso una historia de Sicilia y otra de Dionisio *el Viejo*; su continuador ATANIS, que llegó hasta Dión, y TIMEO, que trató de historia de la isla desde la época primitiva hasta la primera guerra púnica. Todos se han perdido; pero de las noticias que sobre ellos se han conservado. de los fragmen-

nofonte la obra sobre el *Estado de los atenienses*, acerca de la cual v. tomo I, p. 360.

69. El último libro (sobre la guerra sagrada) debe de haber sido de su hijo Demófilo. El continuador de Éforo, Diyos, contó después en veintiséis libros la historia hasta la muerte de Filipo IV (296).

70. De las grandes digresiones de esta obra citemos aquí sólo los tres libros que dan la historia de Sicilia bajo los Dionisios. *Helénicas* (desde la Teogonía hasta Mantinea) y *Filípicas*, así como una historia de Alejandro que escribió después también Anaxímenes de Lámpsaco.

tos y de los autores que transcriben ellos, deducimos la enorme actividad a que en historiografía se había llegado. En esta literatura debieron de existir obras verdaderamente magníficas; pensemos sólo, por ejemplo, qué gran idea sacamos de los sicilianos últimamente citados a través de Diodoro, a quienes se debe el conocimiento del doloroso destino de su hermosa isla. Desde luego, por lo que hace al tiempo más remoto, deben de haber sufrido mucho de su falta de crítica histórica,[71] y también la retórica ocupó ciertamente un espacio demasiado grande;[72] apenas podemos evitar la observación de que los siglos III y II fueron más pobres que el IV; pues el gran historiador del II, POLIBIO, no procede puramente de lo helénico, sino tan sólo resulta imaginable porque entre tanto había aparecido Roma. Pero, a pesar de todo, lo que sabemos de obras históricas de esta época da una impresión de gran seriedad; los griegos ya no han vuelto a descuidar su historia ni un momento.

También aumentaron las tareas de la historia, y se formaron géneros secundarios. Citemos aquí, ante todo, una vez más, las *Constituciones* de Aristóteles.[73] Una

71. Diodoro, IV, 1, dice en todo caso de Éforo que dejó las viejas historias míticas y comenzó con el regreso de los Heraclidas; y de manera semejante a él se comportaron también Calístenes y Teopompo con los viejos mitos, mientras que Diodoro tenía sus buenas razones para tratar de ellos otra vez. También en la geografía, por lo menos Polibio (IV, 40), en el notable pasaje sobre la posible desecación del Ponto con cantos rodados, tuvo el sentimiento de que ya no hace falta andar con poetas y mitógrafos, desde que todo es accesible («una vez que todo se hace navegable y transitable»). Cf. *ibíd.*, 42, los pasajes contra los que alardean de sus viajes.

72. Hasta Diodoro protesta, XX, 1 y s., contra la desmesura con que en su tiempo se intercalan discursos; de manera que la historia se había convertido, según él, en un mero apéndice de la retórica.

73. Cf. tomo I, p. 368.

gran ampliación de horizontes, desde la historia a la cultura en general, podría haber existido ya en su discípulo DICEARCO, cuya obra principal, *Sobre la vida de Grecia*, ofrecía en tres libros una exposición de la situación geográfica, política y moral de Grecia, tanto en su evolución anterior como en su momento actual, o sea un concepto de todo lo que pertenecía a lo más característico de la vida griega.[74]

También hay que citar aquí las monografías sobre historia regional y de ciudades, de lo cual se hallan tantas noticias en gramáticos y lexicógrafos. Citemos aquí, ante todo, la *Atthis* de Filócoro, compuesta en el siglo III, la actividad de cuyo autor debió de haber sido asombrosamente varia; ya en la época de Alejandro Magno escribió un hermano de Antígono y camarada del Rey, Marsias de Pella, *Macedónicas*, en diez libros, que comenzaban con los primeros reyes de Macedonia y llegaban hasta la vuelta de Alejandro desde Egipto; un cierto Critón de Pieria compuso asimismo después *Pallénica*, una fundación de Siracusa, *Pérsicas*, *Sicélicas*, una descripción de Siracusa, y una obra sobre la hegemonía de los macedonios. También en la geografía comienza a desempeñar un papel la monografía; con descripciones (περιήγησις) de países y lugares griegos se ganaron un nombre en el siglo II Polemón y otros; también el poeta Nicandro compuso una descripción de Etolia, donde debió de haber vivido con frecuencia.

En contraposición a estas monografías están los historiadores de conjunto. Polibio contraponía a las

74 Así Westermann, en Pauly, II, p. 997. El primer libro contenía historia y geografía; del II, del que ha quedado un gran fragmento, la descripción de la situación de cada uno de los Estados griegos; el III, la descripción de la vida interior doméstica, del teatro, de los juegos públicos, del culto, etc. Una *Vida de Grecia* en cuatro libros escribió, por lo demás, también el filósofo Jasón.

monografías aisladas (σποράδες πράξεις) del tiempo antiguo la historia actual que acude al conjunto (σωματοειδής), y en la época de Augusto compuso Diodoro de Sicilia, que no es un gran autor, pero sí uno de aquellos que tuvieron buenas fuentes a su disposición, su *Biblioteca histórica,* y Nicolao de Damasco su *Historia general*; fueron las primeras historias universales.

Cuanto a este celoso estudio del pasado se podía, sin embargo, alguna vez llegar casi a la opinión, como Schopenhauer, de que la historia tiene escaso valor educativo. En tal sentido se expresa repetidas veces Marco Aurelio cuando, por ejemplo, dice:[75] «Nuestra posteridad nada nuevo verá y nuestros antepasados no han visto nada distinto que nosotros; un hombre de cuarenta años, con solo la inteligencia humana normal, ha visto todo lo que ha sucedido antes de su tiempo y lo que acaecerá después de su tiempo, porque todo es lo mismo que lo que él vive».

Pero el mundo, en cuanto estuvo fuera de la barbarie, ha tenido que buscar enlace con los historiógrafos de los helenos, y ya no se desligará de éstos. Mientras que las demás conquistas científicas de este pueblo sólo son consideradas con un interés piadoso y no necesitamos sacar de los griegos el material de la ciencia, en este campo estamos ligados todavía a la investigación griega y a sus resultados. Por lo demás, la ciencia histórica de los griegos hace sobre nosotros la misma impresión que todo el resto de su ciencia: el de lo juvenil y refrescante. Sentimos en ellos la perfecta independencia de todas las prescripciones y la alegría de la conquista propia. En ellos siempre hubo voluntad libre; por eso se han convertido en modelo de todos los tiempos.

75. *A sí mismo*, XI, 1

ÍNDICE

Páginas

Páginas

Páginas

Páginas

Páginas

Páginas

Páginas

Páginas